

Die Vierte Wand

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

Ausgabe 009

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184



Editorial

Nachdem die Beiträge in dieser Schriftenreihe letztes Jahr von grundsätzlichen Vorüberlegungen zur Struktur und dem möglichen Raumbedarf eines ersten Anfangs gemacht wurden, geht es nun verstärkt um substanzielle Gedanken, was ein TheaterMuseum eigentlich ausmachen sollte, immer noch relativ abstrakt gehalten, ohne einen konkreten Plan vorzulegen. Dies will und kann die „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ auch nicht wirklich leisten. Gemäß der Ausführungen ab Seite 6 wird klar, dass ein umfängliches Spektrum an Fachleuten darüber debattieren und daran arbeiten muss. Beharrlich arbeiten wir daran, diesbezüglich voran zu kommen, was zuweilen nicht ohne kleine Provokationen zu erreichen ist. Das bekannte Konzept dieser Schriftenreihe setzt derweil das Bemühen fort über die Vielfalt der Welt des Theaters jenseits zu eng fokussierter Ausschnitte existierender Fachzeitschriften zu informieren und auch ambitionierten Fachleuten eine Platform zu bieten, die dort sonst möglicherweise keinen Zugang erlangen.
Insgesamt können wir uns weiterhin darüber sehr freuen, dass die Zahl der Autoren, die honorarfrei aus Überzeugung für eine Sache Beiträge zur Verfügung stellen und in der Regel auch exklusiv für uns erarbeiten. Dabei wird auch allerhand Basisarbeit geleistet.

Mit der vorliegenden Ausgabe starten wir den RePrint ausgewählter Artikel aus der Original-Schriftenreihe von DIE VIERTE WAND, die in 22 Heften von 1926-27 begleitend zur Deutschen Theater-Ausstellung in Magdeburg (Mai - Sept. 1927) erschienen ist.
Das erste deutsche TheaterMuseum, in Kiel ansässig, ist längst verschwunden. Aber im Gegensatz zum ebenfalls bis heute nicht wieder eingerichteten Berliner TheaterMuseum existiert die Sammlung noch geschlossen. Ihre Zukunft jedoch ist ungewiss.

Dazu werden wir nicht müde immer wieder über das einzigartige Konzept der Magdeburger Ausstellung zu berichten, die es verstand die Wirtschaft zu inkludieren, aber auch den Unterhaltungswert nicht auszusparen und somit für eine entsprechende Finanzierung Sorge trug. Ein vorbildhaftes Modell, welches heuzutage aktueller denn je ist, angesichts knapper öffentlicher Kassen, bzw. anderer Prioritätensetzung seitens der Politik.
Für prestigeträchtige Projekte (Stichwort Elbphilharmonie oder die geplante Berliner „Kunstscheune“ vom selben Architekturbüro!) ist ja erstaunlicher Weise immer Geld da, während andere, weitaus kostengünstigere Anträge nur all zu häufig aufgrund von angeblich leerer Kassen negativ beschieden werden.

Seit nunmehr 25 Jahren (die VorgängerVereine berücksichtigend) kämpfen die Frauen und Männer der Initiative für ein TheaterMuseum. Die „Erfolge“ mögen nicht jedem gleich ins Auge springen. Immerhin sind wir nicht zuletzt über diese Publikation und zahlreiche Kontakte zumindest in Fachkreisen eine bekannte Größe. Nationale wie internationale Bibliotheken (darunter die Bibliothèque Nationale de France und das V&A-Museum in London) sind in unserem StandardVerteiler.

Es ist dies wohl unsere beste Möglichkeit Aufmerksamkeit zu erlangen, Gespräche zu suchen und zu finden. Und wie bereits erwähnt, dank der Autoren, die diese Ideale teilen und uns mit ihren Beiträgen unterstützen.

Ich wünsche Ihnen eine spannende Lektüre!

Herzliche Grüsse, Ihr

(Vorsitzender)

Die Vierte Wand

Organ der *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

Ausgabe 009, Mai 2019

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener (Hrsg.)
stellvertretende Vorsitzende: Lila Charline Lodny
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
Schatzmeisterin: Daniela Schaudinn

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
https://instagram.com/itheamberlin
https://issuu.com/itheam

Bankverbindung:
Initiative TheaterMuseum e.V.
Berliner Volksbank
IBAN DE35 100 900 00 2447 9950 02
BIC BEVODEBB

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

ISSN (online) 2366-7176
ISSN (print) 2366-7184

Redaktion und Gesamtgestaltung
inkl. UmschlagBilder



FrontCover: historisches Ballett-Kostüm, CNCS Moulins, Frankreich, 2018
BackCover: Komische Oper Berlin, PortalBeleuchterBrücke, 2016



LEBENDIGES MUSEUM, VERMITTLUNG UND KOMMUNIKATION
Die Gegenwart im Dialog mit ihrer Geschichte
von Dr. Stefan Gräbener
6

FÜHRUNG DURCH EIN THEATERMUSEUM
RePrint aus DIE VIERTE WAND Heft 14/15, 14.Mai 1927, S.76-81
von Prof. Dr. Eugen Wolff / Kiel
12

WARUM BESUCHE ICH DAS THEATER?
RePrint aus DIE VIERTE WAND Heft 7, Februar 1927, S.14-15
von Liselotte Soblik / Staßfurt-Leopoldshall
16

REISENOTIZEN UND GEDANKEN - TEIL 1
Catania, Napoli, Palermo, Siracusa
von Dr. Stefan Gräbener
18

REISENOTIZEN UND GEDANKEN - TEIL 2
München, Berlin + Frankfurt/Main, Berlin, Nürnberg
von Dr. Stefan Gräbener
22

(RE-)COLLECTING THEATRE HISTORY
Neue Perspektiven biografischer und theaterhistoriografischer Forschung
von Jakob Bogatzki
26

DAS CNCS IN MOULINS, FRANKREICH
Nationales Zentrum für Bühnenkostüme und Szenografie
von Mathilde Grebot
30

DIETLINDE CALSOW
Eine KostümÄra an der Deutschen Oper Berlin
von Dr. Stefan Gräbener
36

DAS MOSKAUER JÜDISCHE THEATER
Zu Gast im Theater des Westens, Berlin, 1928
von Thimo Butzmann
44

MICHEL-FRANÇOIS HOGUET
„Sie schwitz noch nicht! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!“ [1]
von Frank-Rüdiger Berger
48

66 **Carl Goldmark in neuem Licht - Teil I**
„Die Königin von Saba“, eine biblische Friedensoper
von Prof. Dr. Peter P Pachl und Dr. Konrad Melchers

72 **Carl Goldmark in neuem Licht - Teil II**
Fehlgeleitet von „Schwangerschafts-Hormonen“
von Prof. Dr. Peter P Pachl

82 **300 Jahre MarkgrafenTheater**
Jubiläum in Erlangen
von Werner Heunoske und André Widmann

88 **Das Theater im Glas-Ofen**
Ein Besuch in Le Creusot, Frankreich
von Albert Maly-Motta

98 **Sanierung SchlossTheater Celle**
Ein Theater soll nicht schön, es muss grandios sein!
von Wesko Rohde

102 **Das Gewandhaus Zwickau**
Stand der Sanierungsmaßnahmen
von Silvio Gahs

106 **Der Palast der Republik**
Persönliche Erinnerungen aus bühnentechnischer Sicht
von Jürgen Sonnenberg

120 **The Next Voice you Hear**
Archiving Technical Theater History Podcast
by Richard Bryant

122 **Brown‘s Special System**
for Scottish Rite Theaters in North America
by Dr. Wendy Waszut-Barrett

128 **Fading Lights**
Transitions in theatre lighting in a historical context
by Chris Van Goethem (english revision by Gitta Van Goethem)

GAUZES IN THEATRE
Their use through the ages
by Ivo Kersmaekers 140

LIGHT AND PHOTOMETRY
The Path to Standardisation
by Dr. David Bertenshaw 152

VON DER GLÜHLAMPE ZUR LICHTWURFLAMPE
Eine Evolutionsgeschichte
von Dieter Frank 164

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG
Magdeburg Mai - Sept. 1927
Scan des offiziellen Flyers von 1927 176

DIE DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG
Magdeburg 1927
A. Wohlfreld, Magdeburg (Scan einer Broschüre von 1927) 182

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG 1927
Großposter den OriginalPlänen nachempfunden
von Dr. Stefan Gräbener 190

SPONSOREN 192

EPILOG
Danksagung und Aufruf
von Dr. Stefan Gräbener 196

Lebendiges Museum, Vermittlung und Kommunikation
Die Gegenwart im Dialog mit ihrer Geschichte
von Dr. Stefan Gräbener

In Fortsetzung des Beitrag aus dem letzten Heft [1] sollen nun weitere Aspekte zur Diskussion gestellt werden.

Es ist und bleibt ein anhaltendes Rätsel wieso sich ausgerechnet Berlin so schwer mit der Würdigung seiner eigenen TheaterGeschichte tut, die diese Stadt so intensiv prägt, wie kaum eine Andere. Die Stadt ist voller Museen zu den überraschendsten Themen, nur nicht zum so naheliegenden: dem Theater.
Dabei wird eifrig gesammelt, archiviert, dokumentiert und geforscht. Aber eben nicht präsentiert. Jedenfalls nur höchst selten und nicht in einem Umfang, wie man es sich wünschen, wie es angemessen sein würde.

Obwohl von den ca. 6000 Museen in Deutschland nur ca. 10% der Bildenden Kunst gewidmet sind, nehmen sie doch einen ungeheuren Stellenwert in der Wahrnehmung der Bevölkerung und besonders in der Bemessung ihrer Bedeutung durch Politiker ein.[2]

Dies mag auch damit zu tun haben, dass diese Museen in der Regel „einfacher" zu handhaben sind und zudem größere Mengen an Besuchern anziehen. Außerdem erscheinen sie nicht zuletzt deshalb prestigeträchtiger für die Selbstdarstellung der Verantwortlichen Träger. Auch für Privatsammler immer wieder interessant und überdies als Geldanlage unschätzbar.[3]
Man sucht sich einen Stararchitekten für den Bau, einige namhafte Künstler werden aufgehängt und schon sind zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen. Die Folgekosten beschränken sich primär auf den Ankauf weiterer Werke, die ohne viel Aufwand quasi „einfach an die Wand gehängt werden können" [4].
Die Masse der Museen - und damit natürlich auch die Kategorie TheaterMuseum - ist nicht so einfach zu realisieren. Die Kosten entstehen eher im Personalbereich und dem Zeitaufwand - temporäre und erst recht dauerhafte - Ausstellungen zu konzeptionieren und zu realisieren. Und als ob das nicht schon alles schwierig genug wäre kommen in Hinsicht auf ein TheaterMuseum weiterer Aspekte hinzu, die die Sache zusätzlich komplexer machen.
Wie wir aber auch gerade aktuell am Beispiel der nicht abreissenden Spendenflut zur Restaurierung der Kathedrale von Notre-Dame sehen, ist Geld letzten Endes nicht die Frage, sondern der Wille. Am vorgenannten Beispiel der Kunstmuseen erleben wir das ja auch in Berlin. Dazu muss nicht erst ein historischer Bau in Flammen aufgehen! [5]
Gerade in Berlin haben wir jahrelang eine gewisse Geringschätzung der eigenen Kultur durch die beiläufige Nebentätigkeit des Regierungschefs als offizieller Kultursenator erleben dürfen, dessen eigentliche Arbeit auf einen StaatssekretärenPosten abgeschoben wurde. Dies hat sich mittlerweile zwar wieder geändert, ein tatsächlicher Wandel macht sich jedoch (noch) nicht wirklich bemerkbar. [6]

---

1 Gräbener, Stefan: Der Weg zu einem TheaterMuseum - Grundsätzliche Vorüberlegungen, in DIE VIERTE WAND #008, Berlin, 2018, S.6f.

2 *„Nach statistischen Erhebungen des Instituts für Museumskunde gibt es in Deutschland (...) mehr als 6000 Museen, in der Mehrzahl kleine und mittlere Häuser. In der kulturpolitischen Diskussion spielen diese kleineren Häuser eine untergeordnete Rolle. Man blickt auf die großen Kunstmuseen mit ihren spektakulären Sonderausstellungen und vergisst, dass alle Kunstmuseen zusammen nur einen Anteil von zehn Prozent in der deutschen Museumslandschaft ausmachen. (...) Den Löwenanteil haben volks- und heimatkundliche Museen mit knapp 50%, gefolgt von kulturgeschichtlichen Spezialmuseen (ca. 15%) sowie naturwissenschaftlichen und technischen Museen (fast 12%)."*
Magdowski, Iris „Jenseits der Leuchttürme. Museumsentwicklung als Gesellschaftspolitik" in John, Hartmut und Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken - Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008, S.211.
Die Daten beziehen sich auf „Materialien des Instituts für Museumskunde, Heft 58, Statistische Gesamterhebungen 2003, Ziff. 1.2.

3 Privatsammler gibt es auch im Theaterbereich. Bei deren Sammlungsobjekten dürfte jedoch der historische und ideelle Wert im Vordergrund stehen.

4 In dem Zusammenhang sei die Frage erlaubt, ob eigentlich irgendwer weiss, welche Künstler im Guggenheim-Museum in Bilbao ausgestellt sind? Ein Bau, den fast jeder kennt, aber nicht deren Inhalt!

5 *„Viele haben es immer noch nicht begriffen, dass (...) Unterfinanzierung nicht „gottgewollte" Sparnotwendigkeit ist, sondern bewusste Zurücksetzung durch den Träger, der einem Museum keine besondere Bedeutung beimisst - denn für das, was man wichtig und erfolgreich findet, ist ja genug Geld da."*
Siebenmorgen, Harald „Abschied von Illusionen. Die Voraussetzung für „Museen neu denken"" in John, Hartmut und Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken - Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008, S.269.

6 Bereits 2008 ist festzustellen *„daß Kultur in Deutschland schon seit geraumer Zeit keine „Konjunktur" mehr hat. Auch als Kulturpolitik ist sie einem fortschreitenden Marginalisierungsprozess ausgesetzt. Die Auflösung der meisten, vordem eigenständigen Kulturdezernate, Kulturreferate und Ressorts für Kunst und Kultur bei den Gebietskörperschaften, aber auch bei den kommunalen Spitzenverbänden, ist dafür ein unübersehbares Zeichen."*
John, Hartmut „Hülle mit Fülle. Museumskultur für alle - 2.0" in John, Hartmut und Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken - Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008, S.17.

Museum ist lebendige Kultur, ist Vermittlung, ist Kommunikation

Leider verbinden die meisten Menschen den Begriff „Museum“ offenbar immer noch mit etwas Vergangenem, gar etwas Totem.
Und das, obwohl Museen für Moderne Kunst wie Pilze aus dem Boden spriessen und lebende, hochaktive bildende Künstler heutzutage fast nur noch mit dem Ziel schnellstmöglich im Museum vertreten zu sein, zu arbeiten scheinen!
Auch gibt es genug Beispiele an Museen, die zum Mitmachen und aktivem Lernen anregen. Dazu Bedarf es nicht zwingend irgendwelcher HighTech.
So versucht die Stiftung StadtMuseum insbesondere ihre jüngsten Besucher in Workshops zur Gestaltung ihrer eigenen Ausstellungsvitrinen zu ausgewählten Themen anzuleiten. Mit ganz traditioneller „Bastelarbeit“.
Ausstellungen müssen nicht nur zum Nachdenken, sondern auch zum Diskutieren anregen. Angefangen mit den Besuchern, die gemeinsam eine Ausstellung besuchen, idealerweise auch darüber hinaus, sogar mit Menschen, die die Ausstellung noch gar nicht besucht haben. Dabei ist es im Zweifel durchaus notwendig Fragestellungen zu formulieren, die explizit NICHT beantwortet werden. Letzten Endes liegt es auch immer im Interesse eines Museums - insbesondere wenn wir von Dauerausstellungen reden - dass die Besucher wieder kommen und das Ganze nicht als einmalige Aktion ad acta legen und zum nächsten Tagesordnungspunkt übergehen.

Eine stark international geprägte Stadt wie Berlin sollte sich überdies nicht auf das lokale Theater beschränken.[7] Wie ginge das auch in unserer globalen Gesellschaft. Vor allem die Welt der Oper war bereits im Barock international geprägt und erfordert zwangsläufig eine Grenzen überschreitende Betrachtung. Und zwar auch hier in allen Bereichen, die sie ausmachen, von den Architekten und BühnenTechnikern angefangen, über die Komponisten und Musiker bis hin zu den darstellenden Künstlern auf der Bühne. Darüber hinaus pflegen hier ansässig gewordene Menschen aus aller Welt ihre theatrale Kultur, die folgerichtig - z.B. mit Unterstützung eines TheaterMuseums - der gesamten Bevölkerung vermittelt werden kann und sollte.
Kultur ist keine Isolation und Exklusion, sie ist Inklusion und Integration.[8] In einer *„Überschneidungssituation von Eigenkultur und Fremdkultur entsteht das interkulturelle, das über die Addition der Merkmale beider Kulturen hinaus geht.“*[9]

Scheu vor „populärwissenschaftlicher“ Betrachtung überwinden

Vermittlungsarbeit ist anspruchsvoll. Anspruchsvoller als immer nur auf Basis eines gemeinsamen Grundwissens in höheren Sphären zu operieren. Dabei ist Grundlagenvermittlung schon im Kindergarten, erst recht in der Grundschule, aber auch beim Studienanfänger das Wichtigste überhaupt. Wie anders kann man sonst auf das höhere Niveau gelangen? Und so ist der Museumsbesucher - egal um welches Thema es geht - erst mal Teil der (freiwilligen!!!) Krabbelgruppe, die den aufrechten Gang erlernen möchte. Einfach und für möglichst jedermann verständlich Sachverhalte anschaulich zu vermitteln ist eine hohe Kunst. Elitäres „Geschwafel“ eher nicht. Denn letzten Endes will der Besucher gar nicht das Niveau der Wissenschaftler erreichen. Sonst hätte man das Fach ja gleich selbst studieren können.
„Wir überschätzen oft den Besucher, in dem wir ihn zu dem machen wollen, was wir selber sind. Und wir verspekulieren uns gewaltig, wenn wir glauben, der Besucher wolle nun endlich im Museum zum Wissenschaftler werden und dessen Problemstellungen und Erkenntnisse nachvollziehen. Nein - den Besucher interessiert es nicht, in welchem Museum ein Vergleichsstück zu unserem vorhanden ist und was jede Öse auf einem ungestalteten antiken Blech bedeutet haben könnte.

7 siehe hierzu auch den Artikel von Frank-Rüdiger Berger in dieser Ausgabe über Michel-Francois Hoguet ab S.48
8 Vgl. Thum, Bernd: Das völkerkundliche Museum in der Dynamik der Kulturen, in „Museen als Foren zur Vermittlung fremder Kulturen. Hg. von der Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Museumsverband Baden-Württemberg e.V., Stuttgart, 2004, S.14f..
9 Weibel, Peter: Interkulturalität im Medienzeitalter, in Museen als Foren, S.37

Wissenschaft kann immer nur eine - wenn auch wichtige - dienende Rolle im „Endprodukt“, das das Museum erstellt und auf dem Markt anbietet, spielen: die Ausstellung, der Katalog dazu, die sonstigen Publikationen, die Begleitveranstaltungen. Die Zielgruppe der scientific community ist ja entschieden zu klein und hat ganz andere Bedürfnisse, um damit die Ausstellungsarbeit vor den Kulissen definieren zu können.“ [10]

„Das Museum hat nicht den Ehrgeiz, ein wissenschaftliches Institut sein zu wollen, sondern stellt sich schlicht in den Dienst der Volksbildung.“ [11]

„Museen sind Orte der gesellschaftlichen Wertediskussion und sollten (…) sich den Fragen des gesellschaftlichen Wandels stellen und einen aktiven Beitrag zur öffentlichen Diskussion leisten.“ Sie *„(…) können ein solches Ergebnis (…) jedoch nicht isoliert, sondern nur zusammen mit anderen Einrichtungen erzielen.“* [12]
Und hier erkennen wir einen weiteren, extrem wichtigen Aspekt in einem zeitgemäßen TheaterMuseum. Es darf nicht als isolierte, rein historisch ausgerichtete Einrichtung existieren, sondern muss in den direkten Dialog mit den aktiven Theatern, aber auch den Ausbildungseinrichtungen für ALLE im Theater vertretenden Partner treten.
Studiengänge laden Regisseure, Bühnen- und Kostümbildner zu Gastvorträgen ein aus ihrem Berufsalltag zu berichten. Was für die Studierenden natürlich von besonderem Interesse ist und zu einem intensiven Dialog führen kann ist jedoch für „Aussenstehende“ durchaus von Interesse. Und man sollte annehmen, dass es für die Vertreter des Inszenierungsteams von großem Interesse sein sollte, was die eigentliche Zielgruppe ihrer Arbeit möglicherweise dazu zu sagen hat.
„Auch wenn es trivial klingt: die Besucher bezahlen uns. Nicht mit den Eintrittsgeldern, das wissen wir alle, sondern mit ihren Steuern. Die Museen gehören deshalb den Menschen. (…) Die Besucher haben das Recht, sich zu amüsieren, auch auch zu überprüfen, ob und wie ihre Steuergelder im Kulturbereich eingesetzt werden. Und das ist gut so! (…) für mich hat die Befriedigung des Besuchers höchste Priorität.“ [13]
Das trifft allerdings nicht nur auf die Museen, sondern auch auf die Theater zu. Und selbstverständlich auf die Archive und Sammlungen, die Universitäten und Forschungseinrichtungen. Es besteht definitiv ein unbedingtes Recht zu erfahren, was dort eigentlich genau passiert. Bedauerlicher Weise interessieren sich viele Wissenschaftler, aber auch so mancher Theaterschaffende dafür offenbar eher weniger.

„Unabdingbare Voraussetzung ist, dass sich Museumsmitarbeiter und Museumsmitarbeiterinnen von dem immer noch tief verwurzelten Vorurteil verabschieden, ihre Produktionen und Angebote müssten ernst, gravitätisch und gedankenschwer daher kommen, um den ungeteilten Beifall der Adressaten zu finden. Hochkulturelle Offerten traditioneller Prägung sind dem „Massenmedium“ Museum nicht angemessen; sie sind deshalb auch nicht zielführend. Denn Menschen erwarten von Massenmedien vor allem eins, nämlich Unterhaltung, und zwar in Form spannungsreicher Daueranregung. (…) das Sperrige, Komplexe und Schwere muss für die Rezipienten und Nutzer in den Modus des Leichten - nicht Seichten -, des Berührenden und Inspirierenden transponiert werden.“ [14]
„Nachfrageorientierte Museumsarbeit nimmt das Publikum ernst (…) und dies nicht nur, weil die macht des Publikums größer ist als je zuvor. Sie erlaubt sich nicht mehr, Besucher als „kulturelle Mängelwesen“ zu betrachten, die von Kuratoren und Pädagogen befähigt werden müssen, Kunst und Kultur so zu erfahren und zu verstehen wie die Experten. Sie sieht in ihnen vielmehr kritische Kunden, denen man auf „Augenhöhe“ entgegentritt, für die und mit denen man Programmangebote entwickelt, von deren „Nutzwert“ sie überzeugt sind. Auch weniger kulturaffine Zielgruppen

10 Siebenmorgen, Harald „Abschied von Illusionen. Die Voraussetzung für „Museen neu denken““ a.a.O., S.271.
11 Ernst Wagner (1832-1920) , Direktor „Großherzogliche Sammlung für Altertums- und Völkerkunde“ Karlsruhe, 1906.
12 John, Hartmut und Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken - Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008, S.12.
13 Münch, Roger „Museum à la carte oder: Besucher neu denken!“ in John, Hartmut und Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken - Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008, S.232-33.
14 John, Hartmut „Hülle mit Fülle. Museumskultur für alle - 2.0“ a.a.O., S.24-25.

für Kunst und Kultur zu interessieren, sie zu ermutigen und nachhaltig dabei zu unterstützen, am kulturellen Leben aktiv teilzunehmen und kulturelle Praxis in lebensweltliche Bezüge zu integrieren, muss ein Gradmesser für erfolgreiche Museumsarbeit werden. Eingebunden in geschickte Öffentlichkeitsarbeit kann Museen so neue Legitimation zuwachsen.“ [15]

Wissenschaftliche Forschung muss zwangsläufig mehr oder minder stark fokussieren um greifbare Ergebnisse zu erzielen. So mag es wenig verwundern, dass auch Themenbereichen mit an sich starken Überschneidungen in getrennten Elfenbeintürmen direkt nebeneinander existieren anstatt sich miteinander zu verknüpfen.

Der Blick auf das Programm des 14.Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft [16] zum Thema „Theater und Technik“ (Ende 2018 in Düsseldorf) löst erst einmal Erstaunen aus. War es nicht just die Theaterwissenschaft, die per Selbstdefinition ein Interesse für Theatertechnik und -architektur ausschließt und sich genau in diesem Punkt von der TheaterHistoriografie (respektive -geschichte) unterscheidet? Ein Sinneswandel also? Oder wird diese diese Unterscheidung in der Praxis ignoriert, existiert sie möglicherweise gar nicht (mehr)? Dem Autor fehlen hierzu genaue Informationen, aber ein kurzer Check der online verfügbaren Profile der Referenten lässt weiterhin auf Einzelfälle schließen. Und da die Forschungsthemen offenbar ohne nennenswerte Beteiligung von Technikern im weitesten Sinne bearbeitet werden (die Deutsche Theatertechnische Gesellschaft hat sich bei Bekanntgabe des Kongressthemas quasi selbst eingeladen, um ggf. inhaltliche Unterstützung zu leisten). Aus Sicht der Theaterwissenschaftler war das vermutlich auch nicht weiter nötig, da es doch offenbar primär um die ästhetischen Aspekte von Technik geht.

Bereits Anfang 2017 fand das öffentliche Symposium „Theaterbau und Stadt in der Moderne“ (veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der FU Berlin) im Haus der Berliner Festspiele statt. Wie der Titel schon gleich richtig vermuten lässt ging es hier nicht um eine Untersuchung der Beziehung von Architektur und dem Zweck Derselben, also dem eigentlichen Geschehen auf der Bühne. Oder gar der Zweckmäßigkeit der BühnenTechnik, nicht mal Aspekte der Qualität des Auditoriums waren von Interesse. Im Verbund mit anderen Projekten, die diese Aspekte beleuchten, könnte eine Ausstellung draus werden.
All dies also keine Überraschung, nur Beleg für die Fokussierung in der Wissenschaft.

Die Welt des Theaters ist bekanntermaßen höchst komplex und kann durch all zu enge Fokussierung nur unzureichend erfaßt werden. Theater kommt nur in der intensiven Zusammenarbeit vieler sehr unterschiedlicher Bereiche zustande. Dies kann auch als Spiegelbild einer funktionierenden Gesellschaft gesehen werden. Der Ansatz bei der Konzeptionierung eines TheaterMuseums muss dem Genüge tun. All die vielen engen Betrachtungsfelder erweitern in ihrer Kombination und gegenseitigen Ergänzung das Begreifen. Die ausschliessliche Darstellung eng gefaßter Untersuchungsfelder als Ausstellungsziel muss also folgerichtig zum Scheitern verurteilt sein, wenn die zahlreichen Verknüpfungen ausgespart bleiben. Ein zukünftiges TheaterMuseum kann nur funktionieren, wenn verschiedene Wissenschaftsbereiche zusammen arbeiten und bei wechselnder Schwerpunktsetzung die leitende Koordination entsprechend zugeteilt wird. Wie in der letzten Ausgabe[17] bereits angedeutet, führt die Kombination vieler kleiner Teilaspekte zu einer umfänglicheren Sicht. Und auch diese Ergebnisse sind mutmaßlich nur ein weiterer Baustein, der mit anderen vergrößerten Betrachtungsfeldern zu einem wiederum erweiterten Horizont führt.

Selbstverständlich können nicht immer alle Teilaspekte berücksichtigt werden. Das wird von Fall zu Fall variieren. Auch das muss dabei klar sein.

15 John, Hartmut „Hülle mit Fülle. Museumskultur für alle - 2.0“ a.a.O. S.32-33.
16 nicht zu verwechseln mit der „Gesellschaft für Theatergeschichte“!
17 Gräbener, Stefan: Der Weg zu einem TheaterMuseum - Grundsätzliche Vorüberlegungen, a.a.O., S.6f.

Eines wird derweil hoffentlich deutlich: In Hinsicht auf die vielen Aspekte, die Theater ausmachen, fehlt nicht nur die Verknüpfung parallel agierender Forschungszweige, es fehlt leider auch ein wichtiger Partner: die wissenschaftliche Beschäftigung mit TheaterTechnik, explizit ihrer Historie.
Forschung findet in erster Linie in Hinsicht auf Entwicklungen der Industrie für die Zukunft statt. Auch gibt es natürlich Bestandsaufnahmen zu ihrer Zeit aktueller Technik, die unterdessen historisch sind. Und immer wieder einzelne Publikationen zur Thematik. Aber bis heute gehören die Veröffentlichungen „*Faszination der Bühne*“ [18] als Ergebnis eines langjährigen Schulprojektes und „*Hightech des 18.Jahrhunderts*“ [19] zu den wenigen gewichtigen deutschsprachigen Werken auf dem Gebiet. Eine Sonderstellung mögen hier noch Max Kellers Werke einnehmen[20]. Keller verbindet hier - und das ist nach Kenntnis des Autors in dieser Form einmalig - eine profunde Wissensvermittlung von Physik, Technik und künstlerischer Gestaltung. Damit wird das Werk nicht nur für Techniker und andere Lichtdesigner von Interesse, sondern eben auch für Theaterwissenschaftler und Laien, die einen Einblick in die Entstehung des Resultats gewinnen können.
Während das Schulprojekt quasi 1:1 in eine Ausstellung umgesetzt wurde, das Buch den Katalog dazu darstellt, bedarf es in den anderen beiden Fällen einer Bearbeitung um in einer Ausstellung vermittelt werden zu können.[21]

Bleibt die Frage nach einem expliziten **Lehrstuhl für die Erforschung historischer TheaterTechnik** um endlich das Spektrum der wissenschaftlichen Partner, die für ein TheaterMuseum notwendig wären, zu vervollständigen.[22] Vielleicht bewegt das dann auch - wie schon mehrfach gefordert - TechnikMuseen (allen voran in Berlin) dazu, sich ganz offiziell diesem Sammlungsgebiet zu öffnen. Noch dazu, wenn von vornherein klar gestellt wird, dass diese Sammlungen nicht zum Selbstzweck einer reinen TechnikFaszination entstehen sollten, sondern als gewichtiges Element einer umfassenden Betrachtung ihres Sinns und Zwecks.
Theaterwissenschaftliche Sammlungen wären hier überfordert. Die vielfach beschriebene Fokussierung muss natürlich auch hier berücksichtigt werden. Aber mehr denn je muss sich wohl auch die Erkenntnis durchsetzen, dass keine Sammlung vollständig und allumfassend sein kann und auch nicht muss. Arbeitsteilung im Sinne der Sache ist auch hier vonnöten. Persönliche und sonstige Befindlichkeiten haben keinen Platz in der musealen Vermittlungsarbeit.
„(…) ob es in Anbetracht der Vielzahl, der sich überschneidenden Aktivitäten und der oft schwierigen Zuordnungen möglich sein würde, für jedes Museum einen genauen Sammel- und Darstellungsauftrag nachzuweisen, ist sehr zu bezweifeln. (…)
Akzeptieren wir also: „Konkurrenz belebt das Geschäft.“ Niemand wird heute mehr einen hoheitlich definierten Schutzraum um ein Museum ziehen, sondern wir sind - spätestens seit 1989 -, ob uns das gefällt oder nicht, in die freie Marktwirtschaft entlassen und sollten diese Rolle, die ein gutes Stück „Dienstleistungsdenken“ mit sich bringt, auch innerlich akzeptieren.“ [23]
Ob man in Hinsicht auf die wenigen existierenden TheaterMuseen in Deutschland und einem möglichen Weiteren in Berlin von Konkurrenz reden kann sei dahingestellt. Ich meine NEIN. Denn A) gibt es genug unterschiedliche Ansätze im Konzept und B) ist die Thematik wohl vielseitig genug, kurz: es ist genug für alle da!

Theater ist TheaM-work. Somit auch ein TheaterMuseum!

18 Reus, Klaus-Dieter, (Hg.): Faszination der Bühne - Barockes Welttheater in Bayreuth - Barocke Bühnentechnik in Europa, Bayreuth, 2001.
19 Braun, Johannes und Hirt, Mario: Hightech des 18.Jahrhunderts - Rekonstruktion der barocken Bühnentechnik des Markgräflichen Opernhauses zu Bayreuth, Aachen, 2009 .- die Autoren waren Schüler des vorgenannten Projekts!
20 Keller, Max: DuMont's Handbuch Bühnenbeleuchtung - Theorie • Praxis • Lichtgestaltung • Lichtdramaturgie • Malen mit Licht • Projektion • Technik • Trickeffekte • Lampenlexikon, Köln, 1985. und Keller, Max: Faszination Licht, München, 1999.
21 Hinsichtlich Max Keller arbeitet die Initiative daran.
22 Nach Kenntnisstand des Autors fehlt Dieser nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern weltweit!
23 Siebenmorgen, Harald „Abschied von Illusionen. Die Voraussetzung für „Museen neu denken““, a.a.O., S.270.

Anmerkung 1:
Ende 2004 fand in Köln eine international besetzte Tagung mit dem Titel „Museum neu denken! Tragfähige Ansätze & perspektivische Konzepte“ statt. Die Beiträge wurden 4 Jahre später publiziert.[24]
Dieser Artikel schöpft viel Inspiration aus dieser Publikation, kann aber nur wenige Aspekte aufgreifen, um den geneigten Leser nicht über zu strapazieren und die Diskussion nicht ausufern zu lassen.

Anmerkung 2:
Der Begriff „Theater“ wird generell in der Arbeit der Initiative, so auch speziell in diesem Artikel, immer als Synonym für ALLE Darstellenden Künste benutzt. Heutzutage ja auch gerne als Performative Künste bezeichnet. Ferner wird dabei selbstredend keinerlei Kategorisierung in E und U vorgenommen, was unverständlicher Weise vor allem in Deutschland leider nach wie vor weit verbreitet ist. Zumeist in Tateinheit mit einer unangemessenen Geringschätzung des sog. Unterhaltungsbereichs.

Anmerkung 3:
Bereits im vergangenen Jahr hat der Runde Tisch der Beliner TheaterArchive die „Berliner Strategie für den Erhalt und den Zugang zum theaterkulturellen Erbe Berlins in Gegenwart und Zukunft“ erarbeitet und veröffentlicht. [25] Neben der Sicherung der bestehenden Archive und Sammlungen wird eine explizite Förderung, nicht zuletzt die Digitalisierung und der demokratische Zugang zu den Quellen des theaterkulturellen Erbes Berlins gefordert. Ausdrücklich wird die Inkludierung der Freien Theater und der Privattheater betont. Selbstverständlich können wir diese Strategie nur unterstützen und erhoffen uns damit auch einen ersten Schritt hin zu einem Museum, welches ohne diese Einrichtungen nicht bestehen könnte.
http://theaterarchive.iti-germany.de/index.php?id=293
http://theaterarchive.iti-germany.de/fileadmin/Mime_Centrum_Berlin/RTBA_Strategiepapier_final.pdf

Anmerkung 4:
Im Rahmen der Veranstaltung: „Was bleibt“ im Deutschen Theater Berlin am 29.Januar 2018, in deren Folge die in Anm.3. genannte „Berliner Strategie“ formuliert wurde, hielt Herr Prof. Dr. Jan Lazardzig einen Vortrag mit dem Titel „*Theater archivieren - Drei Thesen zu einer zeitgemäßen Überlieferungstrategie des theaterkulturellen Erbes*“. Sie können eine Abschrift als PDF herunterladen:
http://theaterarchive.iti-germany.de/fileadmin/Mime_Centrum_Berlin/Lazardzig_Theater_archivieren.pdf

Anmerkung 5:
Auf den nachfolgenden Seiten finden Sie den Abruck von Beiträgen aus den Original-Ausgaben von DIE VIERTE WAND aus dem Jahre 1927. Sie bleiben unkommentiert.
Neben einer SammlungsBeschreibung des Direktors des ersten TheaterMuseums in Deutschland (in Kiel) findet sich auch der Siegerbeitrag eines SchreibWettbwerbs unter dem Motto „Warum besuche ich das Theater?“. Auch für ein heutiges TheaterMuseum eine durchaus relevante und spannende Frage: der ganz persönliche Bezug jedes einzelnen TheaterBesuchers. Im letzten Heft hat sich unser Vereinsmitglied Gregor Kondziela ausführlich zu diesem Thema geäußert.[26]

Der Autor ist studierter und promovierter Architekt und seit über 20 Jahren intensiv in der Lehre für Architekten, Bühnenbildner/Szenografen und Theater-/Veranstaltungstechniker tätig. Seit 2014 ist er Vorsitzender der „Initiative TheaterMuseum e.V.“ und vertritt den Verein national wie international, so auch im „Bundesverband der Theatersammlungen Deutschlands (TheSiD)“ und der „société internationale des bibliothèques, des musées, archives et centres de documentation des arts du spectacle (SIBMAS)“.

24 John, Hartmut und Dauschek, Anja (Hg.): Museen neu denken - Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld 2008.
25 Vgl. Henninger, Christine: Was bleibt? - Umfrage zur Situation der Archive und Sammlungen in Berlin, in DIE VIERTE WAND #008, Berlin, 2018, S.20f.
26 Kondziela, Gregor: Erinnerungen eines TheaterManns - Ein Leben für die Bühne, in DIE VIERTE WAND #008, Berlin, 2018, S.94f.

Führung durch ein Theatermuseum

RePrint aus DIE VIERTE WAND Heft 14/15, 14.Mai 1927, S.76-81

von Prof. Dr. Eugen Wolff / Kiel



Blick in den Schauspielsaal des Kieler Theatermuseums

Zu der großzügigen Theater-Ausstellung finden sich auch die bescheidenen älteren Schwestern, denen Langlebigkeit und so auch einige Erfahrung beschieden ist, als glückwünschende und fördernde Gäste ein. Das *Kieler Theatermuseum* möchte sich nicht begnügen, der Magdeburger Ausstellung durch einige wenige, ihm vorübergehend entbehrliche Schaustellungen zu dienen: wir Kieler bitten auch um die Erlaubnis, ein wenig aus der Schule zu plaudern, da wir annehmen, daß die Besucher der Theater-Ausstellung zum Teil vor ähnliche Eindrücke gestellt werden wie die Studierenden und Gäste unseres Museums.

Wer sich einige Minuten unserer Führung anvertrauen soll, darf zunächst verlangen, daß wir uns vorstellen und unseren Berufsnachweis erbringen. Kiel schuf als erste deutsche Universität im Jahre 1012 ein Institut mit eigener theaterwissenschaftlicher Abteilung. Dies unser „*Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft*“ begann sofort Anschauungs- und Hörmaterial zur Geschichte und Aesthetik des Theaters zu sammeln. Durch Erwerbung der großen theatergeschichtlichen Sammlung von Prof. Pazaurek in Stuttgart im Jahre 1920 war der Ausbau zu einem *Theatermuseum* möglich, das im Mai 1924 eröffnet wurde. Nachdem sich eine stattliche Reihe der ersten lebenden Schauspieler uneigennützig in den Dienst unserer Bestrebungen gestellt und unseren Sprechapparaten Proben ihrer hervorragendsten Rollen anvertraut hatten, konnten wir in Arbeitsgemeinschaft mit der Berliner Vox-Gesellschaft unserem „Theatermuseum“ ein Jahr später eine „*Lauthalle der Schauspielkunst*“ angliedern. Schon der Universitätsbetrieb der Theaterwissenschaft erforderte eine ausreichende Sammlung von Forschungs- und Lehrmaterial, sozusagen eine dauernde Theater-Ausstellung. Aber wir wollen uns nicht in unseren engen Kreis einspinnen, wollen den Bildungsbestrebungen weitesten Sinnes dienen: so veranstalten wir in kurzen Zwischenräumen Führungen für geschlossene Gesellschaften wie für die Oeffentlichkeit, berühren uns also auch in der Zweckbestimmung mit der Magdeburger Ausstellung.

Schon unsere *Bücherschätze* offenbaren die Weitschichtigkeit der Theaterforschung. Voran stehen gebührend Dramentexte, besonders Bühnenausgaben. Es folgen Werke zur allgemeinen Geschichte des Theaters und - von Station zu Station - zur örtlichen Theatergeschichte. Besonders marschiert die Geschichte der Schauspielkunst mit ihren Künstlermonographien. Ebenso ist den hervorragendsten Dramatikern Raum für ihre Bühnengeschichte eröffnet. Es reihen sich Sammelwerke und Lexika unseres Gebietes an. Andererseits schwirren die leichtbefiederten Flugschriften über die mannigfachen Streitfragen des Theaterwesens herbei. Entsprechend kommt dieOper und ihre Geschichte zur Geltung. Dann tanzt das Ballett an. Die Marionetten und namentlich die Schattenspiele gesellen sich hinzu. Theaterbau und Kostümkunde fordern ihr Recht. Eigene Gruppen sind der Aesthetik gewidmet: Dramaturgie, Schauspielkunst, Regie. Die Reihe der Almanache eröffnet die vollständige Sammlung des Gothaer und beschließt der ebenfalls vollständigen Genossenschafter. Den allgemeinen Theaterzeitschriften reihen sich die modernen Hauszeitungen so zahlreicher Einzelbühnen an.



Kieler Theatermuseum:
Der Theatergraf Hahn



Kieler Theatermuseum:
Türkische Schattenspiele

Mit Büchern ist das gedruckte Material der Theaterwissenschaft nicht erschöpft. Wieviel Aufschlüsse vermitteln nicht die *Theaterzettel*! Auf die Zettel des 17. und 18. Jahrhunderts verirren sich, mangels Zeitungsankündigungen, unmittelbar Inhaltsandeutungen und Reklamenotizen. Der bekannte Prinzipal Ilgener kündigt z.B. 1777 eine Flensburger Aufführung der „Miß Sara Sampson“ unter dem Verzeichnis der Personen folgendermaßen an: „Lessings großer Geist ist so bekannt, daß wir strafbar werden würden, wenn wir durch dieses Blatt einen Herold seines Ruhmes abgeben wollten. Alle, Ihr edlen Seelen! Alle, Ihr Gönner des Ilgnerischen Theaters! entbrecht Euch etwas Eurer Geschäfte, und besucht das heut empfindsam rührende Trauerspiel. Es wird Euch nicht nachtheilig werden, wenn Ihr mit Miß Sarens Schmerz eine Thräne auf ihr Schicksal fallen lasset. Miß Sara war das erste Trauerspiel, das in die französische Sprache transponiert wurde. Der Wehrt desselben ist Kennern bekannt.“ - Vielsagend wie dieser Hinweis ist der Zusatz: „Den Beschluß macht das große pantomimische Ballett: Der Scheerenschleifer.“ Man soll die Anhäufung von Theaterzetteln nicht schelten. Sie verraten die Tatsache, meist den Tag und (leider nicht immer!) den Ort der Aufführung, of schon die Dauer der Vorstellung, die Preise und die Art des Kartenverkaufs. In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bürgert sich die Namensnennung der Darsteller mehr und mehr ein. Vor allem erschließt schon der Zettel weithin die Bühneneinrichtung: das Fehlen bestimmter Personen verrät die Streichung der ihnen gehörigen Szenen oder Abschnitte. Wenn der Zet-

Führung durch ein Theatermuseum

RePrint aus DIE VIERTE WAND Heft 14/15, 14.Mai 1927, S.76-81

von Prof. Dr. Eugen Wolff / Kiel



Mit Erlaubniß
des regierenden Herrn Herzogs
zu Schleswig-Holstein
Königl. Hoheit
wird heute im Ball-Hause
die hiesige Hof-Schaubühne
ein deutsches Schau-Spiel aufführen,
genannt:
Le Dedain affecté.
Die angenommene Sprödigkeit.
Oder:
Die verliebten Zäncker.
Personen:

Hierauf folget zum Beschluß:
Le mari en deuil de lui meme.
Der sich selbst betrauerende Ehemann.
Oder:
Der Problematisch-Verstorbene.
Personen:

Mittwochs, den 5 Februar. 1738. Johann Neuber.

Kieler Zettel der Neuberschen Truppe
Original im Kieler Theatermuseum

tel der Leipziger Erstaufführung des „Faust" das Lieschen, den Bettler, die Bauern vermissen läßt, so ergibt sich, daß die Szene am Brunnen ganz, im Osterspaziergang nicht nur das Lied des Bettlers und die Ballade unter der Linde, auch die in Anknüpfung an die Huldigung des alten Bauern kundgegebene bedeutsame Vorgeschichte Fausts gestrichen war. Und wenn wir nun die andern frühen Erstaufführungen des gewaltigen, schwer zu bewältigenden Werkes heranziehen: die Braunschweiger Uraufführung, die wie Leipzig um die Zeit von Goethes achtzigstem Geburtstag folgenden Dresden und Weimar, und wenn wir dort überall dieselben Personen gestrichen finden, so ergibt sich schon eine Abhängigkeit von der Braunschweiger Einrichtung Klingemanns, die alsdann von den Regiebüchern bestätigt wird. Also Achtung vor Theaterzetteln! Es sind reichhaltige geschichtliche Quellen.

An die gedruckten reihen sich *handschriftliche* Materialien der Theatergeschichte. Voran natürlich in künstlerischer Hinsicht *Regiebücher*, in künstlerischer wie verwaltungstechnischer Hinsicht *Theaterakten*. Dann das Heer künstlerisch oder biographisch aufschlußreicher *Briefe*: von Schauspielern, Opernsängern und Ballettkünstlern, Dramatikern und Komponisten, Theater- und Spielleitern - sowie bis zu einem gewissen Grade an diese alle! Mehr als gedruckte Ueberlieferungen atmen Handschriften den Hauch der Ursprünglichkeit und geben uns Vertrautheit mit den Personen und Werken.

Vor allem gelten *Bilder* als Erfahrungsmaterial der Theatergeschichte. Für den rein biograhischen Teil kommen *Zivilbilder* in Betracht, die zugleich eine äußere Ruhmesgalerie der Schauspielkunst darbieten. Echtheit dürfen meist Anspruch nehmen die *Kostümbilder* und *Dekorationsbilder* sowie die entsprechenden Entwürfe. Vor- oder nachher arrangiert sind häufig Gruppen- und Szenenbilder, in noch größerem Umfange *Rollenbilder*.

Grundsätzlich von eigentlich theatergeschichtlichem Erfahrungsmaterial zu unterscheiden sind natürlich *Buchillustrationen* zu dramatischen Textausgaben. Aber auch Rollen- und Szenenbilder selbst geben - wie neuerdings allgemein erkannt wird - keinen zuverlässigen Aufschluß über die Kunstleistung auf der Bühne, wenn die Darsteller dem Photographen oder Zeichner „stehen". Der Stift oder Apparat muß während der Vorstellung selbst arbeiten, wie jenes die Brüder Henschel taten, wie dieses jetzt besonders lebendig in Reinhardts Josefstädter Theater zu Wien geschieht.

Auch die Rollenbilder - und kommen sie auch nur der Bühnenwirklichkeit nahe - müssen in geschichtlicher Beziehung zueinander betrachtet werden. Einerseits bilden verschiedene Rollen desselben Künstlers eine Entwicklungsreihe zur Umreißung seiner Fähigkeiten und Leistungen. Andererseits rücken verschiedene Darsteller derselben Rolle in ein geschichtliches Verhältnis. Da reihen sich etwa die tonangebenden Gretchen aneinander; Julie Gley-Rettichs sinnig-geistvolle Art, Charlotte v. Hagens Temperament, Marie Seebachs Unschuldsengel, Lucie Höflichs elementare Naturkraft. Aehnliche Reihen lassen sich für die Hamlet-, die Lear-Darsteller aufstellen. Und die Bilder ergänzen sich durch *Lichtbilder*.

Wir sind weitergegangen bis zu *Figurinen*. Neben Porzellangruppen vom Théâtre Italien haben wir nach eigenen, streng historischen Entwürfen gefertigte Rollenfiguren, die gleichzeitig Gestik, Mimik und Kostüm verschiedener Epochen veranschaulichen. Zu *Magdeburg* stellen wir unsern *Ekhof* aus, wie ihn Friedrich Ludwig Schröder als König Knut den Großen in Elias Schlegels „Canut" beschrieben hat: den alten Dänenkönig des 11. Jahrhunderts im französischen Hofkleid um 1770, einen Arm in die Brust gesteckt, den andern auf dem Rücken, nur durch sein sprechendes Mienenspiel und die Modulation seines Vortrags wirkend, in dieser Rolle zugleich souverän und mild.

Für das Theatergebiet besondere Bedeutung gewinnen *Modelle*, historische und aktuelle, genauer: aus der Vergangenheit und Gegenwart, denn auch die aktuellen von ausgeprägter Selbständigkeit gewinnen alsbald historischen Charakter. Wie die Figurinen die längst hingeschiedene schauspielerische Erscheinung wiederbeleben, graben die Modelle versunkene szenische Kunst aus dem Schutt der Jahrhunderte. In *Magdeburg* stellen wir unser Modell der *englischen Volksbühne zu Shakespeares Zeit*, der sogenannten Original-Shakespeare-Bühne, aus. Es handelt sich um ein Vierbühnensystem. Die Vorderbühne ist unverhüllt, unbedeckt und neutral (dekorationslos). Durch raffbaren Vorhang abgetrennt, bietet sich die Hinterbühne dar, ganz oder zum Teil durch Dach geschützt, mit spärlichen Requisiten. Zwei Tore führen in die Ankleideräume, die aber teilweise bisweilen in die Aktion hineingezogen wurden: besonders für Denkmäler und für verdeckte Nischen, z. B. für Aufstellung der drei Kästchen im „Kaufmann von Venedig“. Ueber der Hinterbühne erhebt sich in Reichweite die Oberbühne mit zahlreichen abgetrennten Räumen (die zum Teil die Musik, unter Umständen auch bevorzugte Zuschauer aufnahmen). Die Oberbühne fand typische Verwendung in Bankettszenen (Diener reichen die Becher von der Hinterbühne herauf), in Schlachtszenen (das feindliche Heer marschiert unten, die Hiebe gehen herauf und herunter); nicht minder nahm die Oberbühne geeignete andere Szenen auf (so lag Julias Gemach oben, und Romeo steigt auf der Strickleiter herunter). Auf der Oberbühne ist der Turm aufgesetzt, der die Requisiten aufbewahrt, vereinzelt aber noch als fünfte Szenerie Verwendung fand. Ist es zuviel gesagt, daß uns sofort die bewegte Struktur der Shakespearischen Dramen natürlich erscheint, seiner Bühne angemessen? und daß sie auf der modernen ungegliederten Bühne romanischer Herkunft in ein Prokustesbett[1] gezwängt scheinen? - Ist aber jene Vielgliedrigkeit nicht allzu künstlich ersonnen? O nein! Sie erwuchs organisch aus der typischen Bebauung des englischen Gasthaushofes auf dem ursprünglich gespielt wurde.



Mit gnädigster Bewilligung einer Hohen Obrigkeit/
Werden heute
die Hoch-Fürstl. Würtenbergische
Hof - COMOEDIANTEN,
[illegible]
Der Meister über alle teutsche Arlequins
sich signalisiren wird,
Und wird die Haupt-Action genannt:
Die mit Blut gefärbte Liebe bey der enthaupteten
Unschuld der Märtyrin
MARGARETHA,
Oder:
Der eyfrige Religions-Vertheidiger/
Wie auch
Arlequin ein lustiger Passagirer.
[illegible]
genannt:
Das Spanische Proficiat.
Auch wird mit extraordinairen Balletten aufgewartet werden.
[illegible]

Kieler Zettel 1724
Original im Kieler Stadtarchiv

Stattliche Ausdehnungen im eigentlichen Theatermuseum hat schon unser Bestand an *Originalfiguren vom orientalischen Schattenspiel* gewonnen: eine geschlossene Sammlung transparenter türkischer Figuren, Requisiten und Dekorationsstücke aus Kamelleder, ebenso fein ziselierte chinesische aus Eselshaut, javanische, teils aus Büffelleder, teils aus Pappe, siamesische aus Pappe - alle mit beweglichen Gliedern, die dem Stab des Spielmeisters gehorchen.
Soll ich noch von unserer *Lauthalle* berichten? Man muß das gesprochene und gespielte Künstlerwort hören, nicht darüber lesen! Genug, daß auch hier ein allmähliches Inventar der Hauptrollen bedeutender Künstler überhaupt erstrebt wird, andererseits eine Gegenüberstellung verschiedener Auffassungen derselben Rolle. Wie diese Lauthalle soll sich unser ganzes Theatermuseum zu einer Ruhmeshalle der Bühnenkunst entwickeln. Und auch in diesem Ziel berühren wir uns mit der gewaltigen Magdeburger Theater-Ausstellung.

Anmerkung: Schreibweise, Formatierung und Abbildungsreihenfolge gemäß dem Original.

1 Als Prokrustesbett oder Bett des Prokrustes bezeichnet man redensartlich eine Form oder ein Schema, wohinein etwas gezwungen wird, das dort eigentlich nicht hineinpasst. (Brockhaus/Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Stuttgart 1983; Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim/Wien/Zürich 1980 und das Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Berlin 1974, jeweils unter „Prokrustesbett“) - Erläuterung dem RePrint hinzugefügt.

Warum besuche ich das Theater?

RePrint aus DIE VIERTE WAND Heft 7, Februar 1927, S.14-15

von Liselotte Soblik / Staßfurt-Leopoldshall

„Warum besuche ich das Theater?" So lautete die Fragestellung des Preisausschreibens, das die Deutsche Theater-Ausstellung 1927 Mitte Oktober v.J. veröffentlichte und über dessen Ergebnis auf Seite 15 Bericht erstattet wird. An dieser Stelle sei die Arbeit abgedruckt, die den ersten Preis erhielt. Die Zuerkennung des Preises erfolgte rein aus der Bewertung der eingegangenen Arbeiten als solcher. Eine grundsätzliche Einstellung oder Richtung der Deutschen Theater-Ausstellung kommt darin nicht zum Ausdruck. Die Schriftleitung.

Wem ich diese Frage von meinem Betrachten aus beantworten will, muß ich mein leben im Umriß zeigen.
Ich liebe das Schöne - den Rahmen und das Bild -, aber ich bin nicht reich genug, das Schöne immer gediegen um mich zu haben.
Mein Leben ist hart, wenigstens weil es gegen meine Veranlagung gelebt werden muß. Fast habe ich im Alltag den Glauben an das Erhabene schon verloren. Oft zerreißt mich das, ich zerstampfe die Gedanken, welche mir das Unerreichbare vorspiegeln und die Sehnsucht bis ins unendliche steigern.
Der Alltag pocht mit Fäusten an das Tor des Herzens und all das Heilige hinter jenem Tor, es wird so stille bei dem Takt.
Nun ist die Woche vorbei. - Ich wohne in einem kleinen Provinzstädtchen.

Warum habe ich mich eigentlich auf den Sonntag gefreut? Er ist so gleichmäßig bei uns. Wir haben keine Wälder, in die wir voll Fröhlichkeit laufen können, wir haben kein Meer, das unsere Gedanken groß und weit spiegelt. Wir haben nur Schornsteine und Spießbürger. Was soll ich tun, um wieder zu mir selbst zurückzukehren? Wie kann ich Feierstunden erleben?
Da - plötzlich ein Ausweg. Mein schwer verdientes Geld, es kann auch solche Stunden zaubern.
Ich fahre mit dem nächsten Zug nach Magdeburg, ins Theater. Ich bin stille - die ganze Fahrt. Ich versuche den Bann der Woche abzuschütteln, bin Mensch - freier Mensch.

Nun gehe ich in den Theatersaal. Für mich ist dieses Hineintreten nicht wie für den Großstädter oder Kapitalisten etwas Gleichgültiges, meine Augen fliegen nicht prüfend über die Toiletten anderer Besucher.
Wie im Tempel schreite ich.
Eine Kirchenreligion habe ich nicht; was mich erhebt, schöpfe ich aus der Kunst, mir selbst oder krasser Menschlichkeit.
Ich will die Wirklichkeit erfassen, doch in idealer Verklärung - zusammengerafft von einem großen Geist. Das kann ich im Theater!
Ich höre nicht, wie die vor und hinter mir ihren Alltagsklatsch - mag der Vorhang steigen oder sinken - auspacken.
Nun darf es mich ergreifen. Ich höre die gewaltigen Klänge eines Wagner und die Worte eines Goethe. Oh, wie schreien sie ihre Qual in die Menschheit. Kraß und aufrecht sind sie. Ihre Größe schlägt Brücken von einem zu anderen, holt das Beste in uns ans Licht. Sie hatten den Mut, sich zu befreien. Sie waren herrlich in ihrer Einsamkeit, durchströmen alles mit ihrer Persönlichkeit.

Mich packt es, mein Körper zittert, meine Seele hat Flügel, das entsetzliche Dasein fällt von mir ab. Ich schöpfe Hoffnung. Vielleicht finde auch ich den Mut, die Fessel zu zerreißen. In jedem schlummert ja ein Stückchen Größe.

So ist die Bühne meine Kirche, hier kann ich ohne Scham bekennen, sie gibt mir den Glauben an mich selbst und an edlen Menschengeist. Die Tore meiner Seele sind weit geöffnet, der Reigen der frohen und glückvollen Geister kann durch sie ziehen.
Darum gehe ich ins Theater!

Ich will nicht im einzelnen ergründen, was sich in mir bietet, ich nehme es, lasse es auch mich wirken, bin Kind.

Jedoch schon oft blickte ich hinter die Kulissen, sah, daß es auch unwürdige Priester gibt, aber sonderbar, wenn sie dort oben stehen, wenn sie mir mit der Sache als Ganzes entgegentreten, dann sind die über sich selbst hinausgehoben.

Manchmal kann ich auch nicht kritiklos genießen, allzu Modernes stößt mich ab. Es sollte nur wirklich Wertvolles gezeigt werden, wenn man sich nur selten einen Theaterbesuch leisten kann, möchte man die wenigen Male einen ganzen Sack voll Anregung mit nach Hause nehmen.

Es sind die Lichtstunden meines Lebens, oft der einzige Weg, den schweren Druck des Gleichmaßes zu verwischen.
Ich grüße all die, die die Kunst gleich mir lieb haben.

DAS PREISAUSSCHREIBEN DER „VIERTEN WAND“

Mitte Oktober vorigen Jahres hatte „Die Vierte Wand“ - aus technischen Gründen nur für den engeren Magdeburger Bezirk - ein Preisausschreiben veröffentlicht mit der Fragestellung: „Warum besuche ich das Theater?“ Die große Zahl der Einsendungen - rund 100 - beweist, wie stark auch heute noch das Interesse am Theater ist. Unmöglich an dieser Stelle des weiteren darzulegen, welche Gründe von all den Einsendern für ihre Liebe zum Theater angegeben wurden. Nur das, was den meisten gemeinsam war, sei hervorgehoben: der immer wiederkehrende Gedanke, daß das Theater heute der eigentliche und lebendigste Mittelpunkt geistig interessierter und innerlich lebendiger Menschen sei.
Wie im Ausschreiben angekündigt wurde, soll an dieser Stelle das Ergebnis der Preisverteilung, die unter Beobachtung aller üblichen Formen von einem Prüfungsausschuß vorgenommen wurde, mitgeteilt werden:

1. Preis Mk. 150,- Kennwort: Bekenntnis
Frl. Liselotte Soblik, Staßfurt-Leopoldshall, Hohenerxlebener Straße 16
(Die Arbeit gelangt in diesem Heft der „Vierten Wand“ zum Abdruck)
2. Preis Mk. 75,- Kennwort: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“
Frau Elisabeth Bressem, Magdeburg, Tauentzienstr. 5, II
3. Preis Mk. 50,- Kennwort: Genast
Hugo Schmidt, Magdeburg, Schönebecker Straße 128, II.

Außerdem wurden den Bedingungen des Preisausschreibens entsprechend 10 Trostpreise in Gestalt von Dauerkarten für die Ausstellung zuerkannt:
1. Kennwort: Feierstunde, Paul Soblik, Staßfurt-Leopoldshall, Hohenerxlebener Str. 16
2. Kennwort: Roswitha von Gandersheim, Milchen Schariot, Oranienstraße 11
3. Kennwort: Dom, Frau Meta Gerloff, Magdeburg, Pappelallee 10, III
4. Kennwort: Geklin, Gerd. Klinkhardt, Magdeburg, Bismarckstr. 50
5. Kennwort: Simplex, Horst Garcke, Magdeburg-Sudenburg, Wolfenbüttler Str. 49
6. Kennwort: Wira, Willi Rauhut, Magdeburg-S., Kurfürstenstraße 18
7. Kennwort: Schauen und Hören, Wilhelm Lindau, Dessauer Str. 5
8. Kennwort: Kismet, Frl. Betty Weil, Magdeburg, Gr. Marktstraße 16
9. Kennwort: Theaterfreund, Walter Bringmann, Magdeburg-S., Weberstraße 5
10. Kennwort:Leben, Martha Schröter-Paul, Magdeburg-S., Humboldtstraße 12

Anmerkung: Schreibweise und Formatierung gemäß dem Original.

ReiseNotizen Und Gedanken - Teil 1

Catania, Napoli, Palermo, Siracusa

von Dr. Stefan Gräbener

„*Reisen bildet*“ heißt es so schön und natürlich kann man (sollte man, meiner Meinung nach) einen „*harmlosen*“ Urlaub grundsätzlich auch zur geistigen Erbauung nutzen. Was läge da also näher die Angebote im Bereich TheaterMuseum im ReiseLand wahr zu nehmen, um ggf. Anregungen zu gewinnen. Dabei muss es ja nicht speziell um TheaterMuseen gehen, auf Künstler fokussierte Einrichtungen sind ebenso interessant.







Fallbeispiel 1: Museo civico Belliniano, Catania, Sizilien

Immerhin wird der Vincenzo Bellini als eine Art Nationalheiliger der Insel verehrt. Musiker zierten dereinst die Lira-Scheine vor Einführung des Euro, Standbilder und Büsten findet man allerorten. Italien gilt überdies als DAS HeimatLand der Oper!

Das Teatro Massimo Bellini in Catania ist für mich das Schönste der mir persönlich bekannten italienischen Häuser (zugegebener Maßen sind das nicht sehr Viele: Palermo, Neapel, Rom, Bergamo und eben Catania). Aber das sei nur am Rande bemerkt.

Im Geburtshaus seiner Heimatstadt - direkt neben dem antiken römischen Theater im Zentrum - findet sich nun ein kleines Museum, leicht versteckt, vermengt mit einem ausserhalb Italiens und vermutlich sogar Siziliens völlig unbekannten bildenden Künstlers (Emilio Greco). Was bekommen wir hier zu sehen? Das Übliche. Programmhefte, Noten, Libretti, die eine oder andere Grafik (auch Liebigs Sammelbilder mit Szenen aus Bellinis Opern) Instrumente aus der Zeit, die möglicherweise vom Maestro genutzt wurden. Aber wer weiss das schon so genau. Schliesslich die Totenmaske.

Gewißlich ein Heiligtum für Bellinianisti. Aber auch wenn der Autor des Meisters Werke sehr schätzt - wo bleibt das Gefühl für diesen so hoch emotionalen Künstler? Wie könnte jemand, der seiner Musik unkundig ist, durch einen Besuch dieses Museums Gefallen an seinem Oeuvre finden, auch nur neugierig werden? Selbst Tonbeispiele sucht man vergebens.







Fallbeispiel 2: memus, Museum des Teatro San Carlo, Neapel.

Das älteste bespielte Opernhaus des Kontinents (eröffnet 1739, nur 3 Jahre vor der Berliner Staatsoper Unter den Linden) rühmt das im Palazzo Real beherbergte Museum als multimedial, als „*Erlebnis*“. Beim Besuch im März 2019 gab es eine Ausstellung zu Rossini. Eine Dauerausstellung ist nicht existent. Zwar lag der Schwerpunkt auf Rossini-Inszenierungen am eigenen Hause, Abweichungen wurden aber nicht gescheut und auch Werke von Zeitgenossen Rossinis tauchten etwas unvermittelt auf. Ein Dokuspielfilm wurde durch den netten älteren Herrn, der sich über den quasi „*verirrten*“ Besucher sehr freute, sogleich per Hand gestartet (ausschliesslich italienisch mit einer Konzentration auf fiktive Gespräche des jungen Rossini mit Zeitgenossen). Alle automatisiert laufenden Projektionen waren ausser Betrieb. Ein fröhliches Sammelsurium aus Programmheften, Libretti, der einen oder anderen Grafik (z.B. von Bühnenentwürfen zu Uraufführungszeiten) und einige OriginalKostüme von Produktionen der letzten 10 Jahre wurden gezeigt. Die wenigen textlichen Informationen beschränken sich auf ein Minimum.

Auch hier ist eine fundamentale Kenntnis der Werke des ausgestellten Meisters eindeutig von Vorteil.

Weckt dies Begeisterung für den Rossini-Novizen, bekommt man einen adäquaten Eindruck zur Bedeutung des Komponisten? Ich fürchte nicht.







Fallbeispiel 3: Musei dei Pupi, Sizilien

Hier geht es exemplarisch um das Museo Antonio Pasqualino in Palermo und das Museo dei Pupi in Siracusa. In Palermo selbst gibt es weitere, jedoch deutlich kleinere Museen, respektive aktive Theater. Ferner gibt es in diversen sizilianischen Orten weitere Museen, teilweise als „Hausmuseen“ von bis heute aktiven Puppenmachern.

Auf die Besonderheiten des sizilianischen Puppentheaters, welches zum immateriellen Weltkulturerbe der UNESCO zählt, soll nicht wirklich eingegangen werden. Nur so viel: insbesondere für den deutschen Besucher wirkt das martialisch zelebrierte Hauptthema der Vertreibung der Moslems von der Insel durch heldenhafte Paladine aus der Zeit Karls des Großen ausgesprochen befremdlich. Die eindeutige Unterscheidung zwischen Gut (Christen) und Böse (Moslems) kulminiert in speziellen Marionetten, denen Gliedmaße abgehackt oder die sogar komplett zweigeteilt werden können. Wünschenswert wäre eine Erläuterung und Einordnung der kulturellen Hintergründe, was vermutlich auch für Sizilianer tiefere Erkenntnisse bereit halten könnte, ganz zu schweigen von Besuchern anderer Nationalitäten.



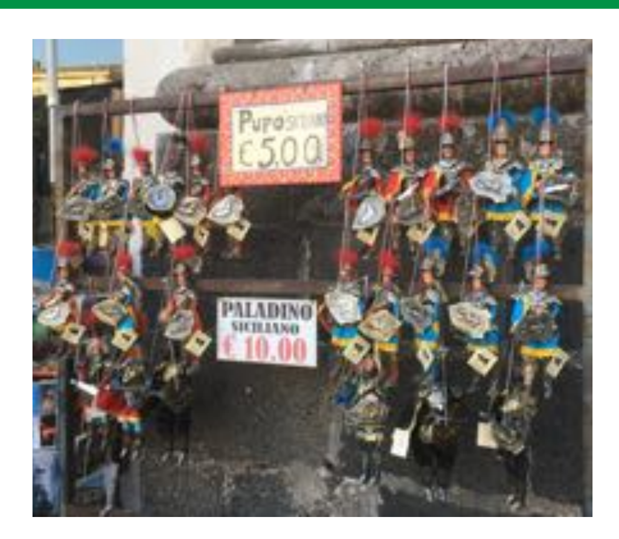
Verdienst beider besuchter Museen sind regelmäßige und stilechte Vorführungen, inklusive Drehorgel-Begleitung. In Palermo wird darüber hinaus der Bogen zum Puppenspiel aus aller Welt gespannt.

Anhand der zahlreichen Ausstellungsobjekte bekommt man ansonsten zwar auch einen Hinweis darauf, dass es nicht nur um die oben genannten ritterlichen Auseinandersetzungen gehen kann, sondern

ReiseNotizen Und Gedanken - Teil 1

Catania, Napoli, Palermo, Siracusa

von Dr. Stefan Gräbener



Souvenirladen in Catania: Pupo Siciliano

auch um weitaus unblutigere Themen mit z.B. bäuerlichen Protagonisten. Aber selbst die wenigen rein italienischsprachigen Texttafeln geben darüber keine wirkliche Auskunft. So bleibt es in erster Linie eine Ansammlung zahlloser Puppen, bestenfalls mit Namen und Herkunft betitelt.
Das wesentlich kleinere Museum in Siracusa zeigt zudem die Andeutung einer Werkstatt, die ein paar Hinweise auf die Herstellung der Puppen liefert.

Fazit:
drei Beispiele, wie man sie eher NICHT sehen möchte!
Oder vielleicht doch?
Denn es stellt sich natürlich abermals die Frage:
„Lieber ein schlechtes Museum als gar kein Museum!“
oder
„Lieber gar kein Museum als ein schlechtes Museum!“???

Um es eindeutig klar zu stellen: der Autor vermag keine wirkliche Antwort auf diese Frage zu geben. Ginge es nach mir persönlich, verzichte ich lieber auf ein Museum als es (in meinen Augen) schlecht zu betreiben. Denn wem ist letzten Endes damit gedient?
In den beiden ersten Fällen war ich im Zeitraum meines Besuches jeweils der alleinige Interessent! Einzig in den PuppenMuseen gab es mehrere Besucher.
Das Personal war extrem aufgeschlossen und zuvorkommend, was den Verdacht befördert, dass generell nicht all zu viele Menschen diese Einrichtungen besuchen, die Freude über Besucher groß ist.
Auch in deutschen Einrichtungen vergleichbarer Art macht man entsprechende Erfahrungen, wenn man das Aufsichtspersonal durch seinen Besuch aus dem Schlaf aufschreckt.
Es liegen mir keine offiziellen Statistiken vor, aber letzten Endes ist das unerheblich.
Wichtig ist die Idee, die unserem Verein vorschwebt und anhand solcher Beispiele zu entwickeln bemüht ist.
Ein Theater- oder (darstellenden) KünstlerMuseum sollte man anders gestalten, so dass es möglich ist mehr Leute dafür zu begeistern und Besucher erfüllt und neugierig wieder zu entlassen!
Die nüchterne Präsentation von Archivalien ist dabei nicht zielführend. Für sich allein genommen sind sie eher nichtssagend, so lange sie nicht in einen erhellenden Kontext gesetzt werden. Dafür muss sich in der Herangehensweise an solche Museen jedoch ganz grundsätzlich etwas ändern. (Siehe hierzu den Artikel ab S.6)
Denn Eines ist sicher: ein TheaterMuseum ist ein Spezialfall und kann **NICHT** wie andere Museen behandelt werden. Das wird derzeit von keiner mir bekannten Einrichtungen wirklich beherzigt. Museumsmacher in aller Welt scheinen das bis dato nicht begriffen zu haben, ohne hier jemandem zu Nahe treten zu wollen. Aber zu sehr wird in den bekannten Kategorien und Schemata gedacht. Vielleicht hat sich deshalb in Punkto TheaterMuseum zumindest in Berlin die zweite Antwort durchgesetzt. Scheinbar resignativ wird lieber auf ein Museum verzichtet, da es offenbar kein schlüssiges Konzept zu geben scheint.

Und auf die Gefahr hin sich unbeliebt zu machen: es scheint zuweilen auch so, dass eine Ausstellung primär als Pflichtprogramm zur Selbstlegitimation begriffen wird. Die eigentliche Aufgabe der Vermittlung von Wissen an interessierte Laien mit wenig oder gar keinem wirklich substanziellen Fachwissen, gerät schnell in Vergessenheit. Archivarbeit und Forschung unterscheiden sich fundamental vom Ausstellungs- und MuseumsWesen. Das zeigt sich nicht zuletzt anhand der entsprechenden Fachliteratur, die für Menschen ausserhalb der spezifischen ForschungsZirkel gänzlich ungeeignet, nicht selten sogar komplett unverständlich sind, selbst für Akademiker!
Paralellen zu inländischen Parteichefs und ausländischen Regierungschefs werden dabei

offenbar, auch wenn sie nicht beabsichtigt sind. Immerhin bietet das einen schlüssigen Beweis für die Relevanz von Theater im weitestens Sinne als Spiegelbild unserer Gesellschaft.

Anmerkung:
Auch wenn die vorgenannten Museen im Zuge der möglichen Vorbildhaftigkeit für ein TheaterMuseum in Berlin als nicht optimal bezeichnet wurden soll dies bitte Niemanden davon abhalten diese Einrichtungen zu besuchen und sich ein eigenes Bild zu machen. Interessant sind sie allemal und vor allem die Marionetten absolut sehenswert und für sich genommen eine Freude.

Museo civico Belliniano, Catania, Sizilien - im Geburtshaus des Komponisten
Piazza S.Francesco d'Assisi 3
https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_civico_belliniano

Memus - Teatro di San Carlo, Napoli - im Palazzo Real
Piazza del Plebiscito / Piazza Trieste e Trento
https://www.teatrosancarlo.it/en/pages/museo-memus.html?lang=en
http://memus.squarespace.com/

Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, Palermo, Sizilien
Piazzetta Antonio Pasqualino 5
https://www.museodellemarionette.it/index.php?lang=en
http://www.museomarionettepalermo.it/
https://de.wikipedia.org/wiki/Museo_Internazionale_delle_marionette_Antonio_Pasqualino

Museo dei Pupo, Siracusa, Sizilien
Via della Giudecca, 22
http://www.pupari.com/
http://www.museodeipupisiracusa.it/en/homepage/
https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_aretuseo_dei_pupi
http://www.teatrodeipupisiracusa.it/en/

https://de.wikipedia.org/wiki/Sizilianisches_Marionettentheater

alle Abbildungen zu den genannten Museen: Stefan Gräbener (unten: Teatro Bellini, Catania)



ReiseNotizen und Gedanken - Teil 2

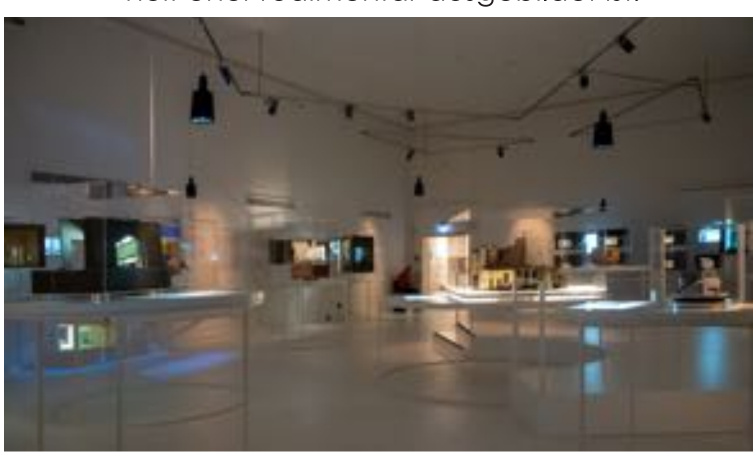
München, Berlin + Frankfurt/Main, Berlin, Nürnberg

von Dr. Stefan Gräbener

„Andere Länder, andere Sitten“. Ein schöner Spruch um internationale Vergleiche stark zu relativieren.
Was im vorhergehenden Artikel zu Italien, allgemein in Hinsicht auf das Ausland, gilt und möglicherweise dort fabelhaft funktioniert, muss auf das eigene Land nicht zwingend übertragbar sein.
Man erlebt es zudem regelmäßig in Bezug auf Inszenierungen, die trotz einer weitreichenden Globalisierung unserer Welt nicht unbedingt auf andere Nationen, oder auf andere Städte innerhalb der selben Nation übertragbar sind, gleichartig funktionieren. So stellt sich bei jedem TheaterFestival immer wieder die Frage, ob eine Inszenierung ohne Weiteres auf eine andere Bühne in einem anderen Ort mit einem anderen Publikum verlustfrei übertragbar ist. Aber das ist ein anderes Thema, welches hier nicht weiter erörtert werden soll. Trotzdem darf die ZielgruppenAnalyse nicht außer Acht gelassen werden, sowohl bei der theatralen Inszenierungen als auch bei musealen Konzepten. Kein einfaches Unterfangen. Grundsätzlich wird jedoch schnell klar, dass die international kompatiblen Ansätze bei der Oper gewichtiger sind als beim alleine durch die Relevanz der Sprache, naturbedingt national ausgerichtetem Sprechtheater. Einzig das Tanztheater scheint durch die mutmaßlich universalere Verständlichkeit hier unbefangener konzipiert werden zu können.
Sensible Inszenierungen reagieren auf das konkrete Zielpublikum. Der aufmerksame Beobachter bemerkt hier nicht nur lokale Unterschiede (zwischen München, Berlin, Hamburg, etc.), sondern entdeckt auch innerhalb einer Stadt erhebliche Unterschiede in den Konzepten einzelner Häuser.
Schnell wird die ungeheure Komplexität der Materie klar, die schiere Unmöglichkeit zur Vereinfachung, gar Pauschalisierung.

Fallbeispiel 4: München, Deutsches TheaterMuseum, FAUST-Ausstellung

Der selten gesehene Ansatz[1] nicht so sehr das Stück selbst, als die unterschiedlichen Interpretations-Ansätze, auch in Hinsicht auf verschiedene technische Realisierungen zu betrachten, mobilisiert die Neugierde. Anhand von originalen BühnenModellen wird die Bandbreite der Theatertechnik im Schnelldurchlauf präsentiert. Jedoch geraten die Modelle - insbesondere im Falle der DrehbühnenBeispiele, die fröhlich rotierend präsentiert werden - zur technischen Selbstinszenierung. Was der Zuschauer letzten Endes eigentlich sieht - also die Differenzierung zwischen Sichtbarkeit und dem, was technisch dahinter steckt - erfolgt nicht wirklich. Trotzdem vermag die Möglichkeit des ungewohnten Gesamtblicks natürlich zu faszinieren. Im Falle der Projektionsbühne bleibt die technische Erklärung beiläufig, denn generell sind Projektionen im Postkartenformat wenig aussagekräftig und ausschnitthafte Fotografien auch nicht sonderlich erhellend. Besonders in einer maßgeblich von der Technik geprägten Lösung ist dies enttäuschend. Die Fantasie des Besuchers wird enorm gefordert, wird ohne umfassende Vorbildung zwangsläufig zum scheitern verurteilt sein. Zumal das dreidimensionale Vorstellungsvermögen bei der Masse der Menschheit eher rudimentär ausgebildet ist.



Grundsätzlich sind Bühnenmodelle in Kombination mit Fotografien der tatsächlich realisierten Ausführung sehr zu begrüssen. Die direkte Gegenüberstellung und Inbezugsetzung wird jedoch nicht klar ausformuliert.
Die verschiedenen Bühnentypen und damit verbundene inszenatorische Ansätze anhand ein und desselben Stückes zu vergleichen ist durchaus spannend und sinnvoll. Trotzdem bleibt der GesamtEindruck der Intentionen der Ausstellung ein wenig unentschlossen, was den eigentlichen Schwerpunkt anbelangt.

1 Vgl. hierzu Gräbener, Stefan: In des Weltatems wehendem All - Bachelorarbeiten an der Peter Behrens School of Architecture, in DIE VIERTE WAND #007, 2017, S.57f.

Fallbeispiel 5: Berlin, Podewil, Grosse Oper / Viel Theater? (DAM Frankfurt/Main)
Eine ArchitekturTafelausstellung.
Während das Deutsche ArchitekturMuseum (DAM) in FFM eine Institution für Architekturliebhaber ist, kennen Berliner das Podewil zwar durchaus vom Namen her, wissen zumeist jedoch gar nicht, wo es eigentlich zu finden ist. Trotzdem hat der Werbeetat dieser Ausstellung mutmaßlich den eigentlichen Etat um ein Vielfaches übertroffen.
Bei allem gebotenen Respekt, aber die Recherchen zum faktischen Inhalt sind schnell zusammen gestellt. Der PR-Aufwand steht zur inhaltlichen Relevanz in keinem angemessen Verhältnis. Ein Artikel in einer architektonischen oder bühnentechnischen Fachzeitschrift[2], wäre angemessen und definitiv zielführend. Trotzdem bleibt der Informationsgehalt oberflächlich und rudimentär, das Bildmaterial beschränkt sich primär auf nicht sonderlich aussagekräftige HochglanzAussenaufnahmen der ausgewählten Theater/Opernhäuser. Nur wenige Beispiele werden auch mit Planunterlagen ergänzt, einzig die Berliner Staatsoper zeigt auch Bilder der Baustelle. Die Hamburger Elbphilharmonie präsentiert eine unbezeichnete 3D-Computergrafik, mutmaßlicher Weise des Belüftungssystem.
Diese „Ausstellung" befriedigt noch nicht mal auf Theaterbauten spezialisierte Architekten. Was ist der eigentliche Sinn, die Zielsetzung dieser Bestandsaufnahme? Doch wohl nicht eben mehr als genau das: eine Bestandsaufnahme, ein Gruppenportfolio verschiedener Planungsbüros, mit ein paar sachdienlichen Hinweisen für geplante Sanierungen. Somit eine bracheninterner Veranstaltung, deren massive Unterstützung auch der Stadt Berlin ein wenig befremdet. Erfolgt hier ein nachträglicher Erklärungsversuch einhergehend mit einer Relativierung der Kostenexplosion der Staatsopern-Sanierung?

Fallbeispiel 6: Berlin, Humboldt-Forum, Die zukünftige Berlin-Ausstellung
Diese Ausstellung ist bisher nur als Konzept bekannt.
Von daher sei eine Betrachtung der Berlin-Ausstellung im Märkischen Museum und die Sonderausstellung „Berlin 18/19" ebenda voran gestellt. Alle drei Ausstellung liegen in der Verantwortung der „Stiftung Stadtmuseum Berlin".
Exkurs 6.1:
Im Märkischen Museum stossen wir zuerst auf eine Dauerausstellung zur Stadtgeschichte Berlins. Das Konzept konzentriert sich auf eine rein politische Betrachtung der Geschichte. Für mich persönlich ein grober Fehler bereits im Ansatz. Ist die Betrachtung der Welt im Allgemeinen und der Stadt im Speziellen darauf reduzierbar? Klare Antwort: NEIN!
Dem Konzept zufolge taucht Kultur - so allgemein wie möglich gefasst - nur in zwei minimalen Ausschnitten auf. Nämlich nur dann, wenn ein politischer Bezug hergestellt werden kann. Bezug 1: Claire Waldorf als Kabarettistin und Bezug 2. „Mutter Courage" von Bert Brecht. Mit Sicherheit gäbe es noch zahlreiche weitere Bezüge zur Welt des Theaters und der aufmerksame Besucher vermisst auch einen Bildenden Künstler wie Heinrich Zille, der zweifelsohne ebenfalls als politisch relevant bezeichnet werden kann. Habe ich George Grosz möglicherweise übersehen?
Letzten Endes bleibt die Frage, wieso die Geschichte einer Stadt nicht über die Kultur verhandelt werden kann, zumal sie doch letzten Endes ein hervorragendes Spiegelbild nicht nur der politischen Situation darstellt.
Exkurs 6.2:
Die Sonderausstellung „Berlin 18/19 - Das lange Leben der November-Revolution".
Zum Begleitprogramm steht dem Autor kein Urteil zu. In der Tat besteht hier die Hoffnung, dass es tatsächlich eine aktive Auseinandersetzung mit der Thematik bewirkt hat.
Die Kern-Ausstellung selbst entspricht einem an die Wand gebrachten Buch, welches mit Sicherheit ohne Rückenschmerzen und Zeitdruck aufmerksamer und damit effektiver hätte studiert werden können. Die Sinnhaftigkeit den Inhalt ausgedruckt an die Wand zu bringen erschließt sich nicht. Einzig der Aspekt dies gemeinsam zu studieren und ggf. mit mindestens einer weiteren Person vor Ort darüber zu diskutieren erscheint logisch. Die beobachtete Re-

2 Mäcken, Walter: Grosse Oper - Viel Theater?, in Bühnentechnische Rundschau, Berlin 6.2018, S.50f.
Allerdings erfolgt der Bericht im Zuge der bevorstehenden Generalsanierung des Nationaltheaters Mannheim und geht somit nur ansatzweise auf die eigentliche Ausstellung ein, die in diesem Zusammenhang durchaus sinnvoll erscheint.

alität lässt dies jedoch als frommen Wunsch erscheinen. (siehe auch die Bemerkungen zur vorgenannten Architekturausstellung).

Humboldt-Forum ab 2020:

7 Aspekte soll die zukünftige Berlin-Ausstellung umfassen und damit das Spektrum der bisherigen, rein politischen Betrachtung der Historie Berlins stärker differenzieren. Aspekt 4 ist mit „Vergnügen" überschrieben, beinhaltet nach Selbstauskunft der Stiftung Stadtmuseum Berlin auch die Welt des Theaters.

Aber eben nur als einen Teilaspekt. In der Abteilung „Unterhaltung" dürfen wir unter anderem auch Informationen über die Berliner Clubszene erwarten. Das bisher verfügbare Faltblatt definiert: *„Die Berliner Vergnügungskultur lebt seit jeher vom internationalen Austausch - und mit ihr lassen sich gesellschaftliche und politische Entwicklungen der jeweiligen Zeit abbilden. Aus dem Kennenlernen kann Neugier und Weltoffenheit erwachsen, doch genauso finden sich Formen der Ausgrenzung und der Exklusivität in der Welt des Vergnügens wieder."* Hübsch formuliert - man darf gespannt sein auf die Umsetzung.

Die anderen 6 Aspekte sind wie folgt übertitelt: 1. Revolution, 2. Freiraum, 3. Grenzen, 5. Krieg, 6. Mode, 7. Verflechtung.

Möglicherweise berücksichtigen die Aspekte 2 und 6 - neben 4, Erweiterungen zu der bisherigen rein politischen Betrachtung. Die unklare Definierung insbesondere des Aspekts 4 lässt aber wenig Hoffnung aufkommen, dass der kulturellen Bedeutung Berlins wirklich Genüge getan wird.

Fallbeispiel 7: Hitler. Macht. Oper, Nürnberg 2018

Der eben angeführten Beziehung von Politik und Kultur geht und ging das ForschungsProjekt zur Kultur im Dritten Reich nach, die in einer Sonderausstellung im NS-Dokumentations-Zentrum Nürnberg im letzten Jahr präsentiert wurde. Der Fokus lag dabei auf der Oper. Bemerkenswert auch hier, dass diese Sonderausstellung eine völlig losgelöste Thematik behandelt hat, die in der regulären Dauerausstellung nicht weiter berücksichtigt wird. Somit wäre es wünschenswert wenn zumindest Teilaspekte integriert werden könnten, was allerdings angesichts der grundsätzlichen Konzeptionierung und Gestaltung der Dauerausstellung schlechterdings ausgeschlossen zu sein scheint. So muß sie weiterhin solitär als Ergänzung verbleiben.

Die Sonderausstellung selbst besticht zwar oberflächlich durch eine interessante Präsentation, die die Inhalte aber substanziell nicht anders zu vermitteln vermag als eine herkömmliche Tafelausstellung.

Die wohl im Bauhaus-Stil konzipierten Ausstellungstafeln kommen figurativ daher, wenn es um Personen geht. Nach Auskunft des eigens engagierten Bühnenbildners Hermann Feuchter ist seine Gestaltung „ein Versuch, mit den Mitteln des Theateres eine Epoche abzubilden, deren machthaber die Bühne, die Musik und die Texte zur Selbstfeier und Verherrlichung des Regimes benutzten. Die Installation ist nicht nur Ausstellungs- sondern Aufführungsraum. Im künstlerischen Beiprogramm wird denjenigen Künstlern eine Bühne geboten, die für ihre Werke in der NS-Diktatur verboten, verfolgt und zum Tode verurteilt wurden." [3]

Insgesamt überwiegt die Vermittlung der Inhalte über schier endlose Texte, die auch durch die szenische Ausstellungsarchitektur nur bedingt zugänglicher werden. Auch wenn die Thematik kein Vergnügen darstellt, erscheint ihre Vermittlung doch all zu kopflastig und elitär.

3 Feuchter, Hermann: Der Weg durch das Theater - Gedanken zur Ausstellung, in Reichard, Tobias u.a.: Hitler. Macht. Oper. - Propaganda und Musiktheater in Nürnberg, Petersberg, 2018, S.186f.

Fazit
Die „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ existiert unter diesem Namen und als Vereinigung zweier Vorgängervereine seit 2011. Genau genommen könnten wir in 2019 ein 25-jähriges Jubiläum feiern, da der Berliner Vorgänger-Verein 1994 gegründet wurde.
Zum Feiern ist uns wenig zumute.
Bei aller gebotenen Selbstkritik kommen wir aber auch nicht umhin zu konstatieren, dass Berlin eine eigenwillige und nicht nachvollziehbare Aversion gegen die Einrichtung eines TheaterMuseums hat.
Der RePrint über das erste TheaterMuseum Deutschlands in Kiel, heute nicht mehr existent, sogar von der ehemals zuständigen Universität abgelehnt und an einen gemeinnützigen Verein überantwortet, der sich bis heute zu keiner Kommunikation durchringen konnte, zeigt, dass andere Städte in Deutschland ebenfalls mit der Thematik hadern. Auch Hamburg hat diesbezüglich einen Fleck auf der Weste und der Überlebenskampf in Düsseldorf geht in immer neue Runden, auch wenn es nicht mehr ganz so schlecht aussieht, wie noch vor einem Jahr.
Dass sich Ost und West der Nachkriegszeit in Punkto Ablehnung einer Fortführung des Berliner TheaterMuseums ausnahmsweise einig waren ist für sich eine bemerkenswerte Fußnote der Geschichte. Aber mutmaßlich auch nicht mehr als eine Fußnote, da offenbar politisch motiviert, jenseits vernunftbedingter Entscheidungen.
Über die Situation in der heutigen Bundesrepublik kann man im Zweifel nur spekulieren.
Aus den akademischen-hochschulpolitischen Erfahrungen des Autors - nicht nur in Bezug auf das eigene Fachgebiet - wird schnell klar, dass rationale Argumente erstaunlich selten von Relevanz sind. Persönliche Ansichten und Befindlichkeiten dominieren und entscheiden. Und selbst ausserhalb der akademischen Szene stellt man immer wieder erstaunt fest, welchen Einfluß selbst im Ruhestand befindliche Personen ausüben können.
In Bezug auf die Vermittlung von Wissen, der Bewahrung eines Erbes, sollten all diese Aspekte keine Rolle spielen.
Es ist irrelevant, welche Institution wessen Nachlass besitzt. Pragmatische Gesichtspunkte sind entscheidend: wer kann das Erbe zugänglich machen, idealerweise nicht nur für Wissenschaftler, die über fachspezifische Publikationen in der Regel nicht hinaus kommen, sondern wünschenswerter Weise Selbiges auch in aufbereiteter Form einer interessierten Öffentlichkeit vermitteln.
Aber auch das kann zweitrangig sein, so lange diese Schätze zugänglich sind, allgemein bekannt gemacht wird, wo sie sich befinden, unter welchen Voraussetzungen man Zugriff erlangen kann. Auch das ist keine Selbstverständlichkeit. Eigentümliche Besitzansprüche und unangemessene Geheimniskrämerei sind weit verbreitet. Zuweilen unter der Schutzbehauptung der Angst vor Wissensklau. Zugegebener Maßen tatsächlich ein reales Problem in allen Bereichen der Geisteswissenschaft. Nach Ansicht des Autors aber kein unlösbares Problem und kein Grund für übertriebene Hysterie.

In Deutschland ist Kultur Ländersache. Das hat Vor- und Nachteile. In Hinsicht auf ein TheaterMuseum, welches thematisch nur schwerlich regional einzugrenzen ist - wie immer wieder betont wurde - eindeutig ein Nachteil. Neben dem immer wieder zu beobachtenden - in der Regel absurden - Gerangel einzelner Institutionen innerhalb eines Bundeslandes, kommt es schnell zu einer länderübergreifenden „Konkurrenz“, die der Sache abträglich ist.

Letzten Endes bleibt nur der Appell an die Vernunft!

(Re-)Collecting Theatre History

Neue Perspektiven biografischer und theaterhistoriografischer Forschung

von Jakob Bogatzki

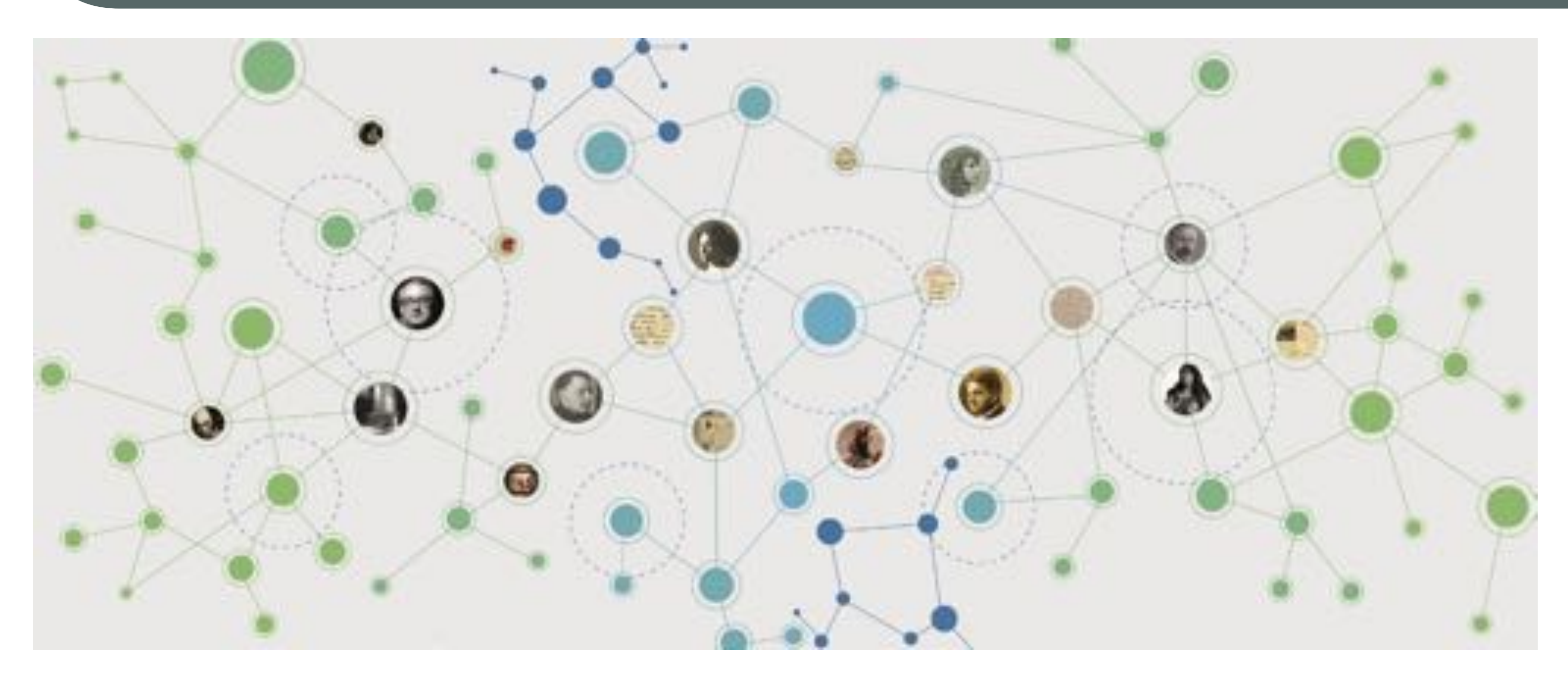


Abb.1: Grafik: Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Theaterwissenschaftliche Sammlung

Das ‚Werk' der Inszenierung, der Moment der Aufführung ist vergänglich. Zurück bleiben Dokumente in persönlichen Nachlässen, Theaterchroniken, pittoreske Bühnenbildmodelle, Kostümbildentwürfe oder empfindliche Textilien und Memorabilien. Diese Objekte sind für sich genommen stumm und ihr Inhalt oft scheinbar trivial. Eine archivarische Katalogisierung ohne Kontextualisierung wäre müßig und mit wenig Kenntnisgewinn verbunden. Es gilt also, in die Nachlässe einzutauchen, Nachforschungen zu unternehmen, Texte zu entschlüsseln und Akteure zu benennen. Durch die Recherche werden die Objekte und Dokumente zu Bestandteilen von Netzwerken und historischen Zusammenhängen. Diese Zusammenhänge gilt es im Folgenden sichtbar zu machen.

Das BMBF[1]-Projekt (Re-)Collecting Theatre History ist ein Verbundprojekt der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln und der Theaterhistorischen Sammlung am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, das im Rahmen der Fördermaßnahme Geistes- und Sozialwissenschaften im Förderbereich Allianz für universitäre Sammlungen durchgeführt wird.[2] Das Projekt fokussiert die digitale Erschließung und Vernetzung von Archivkonvoluten aus ausgewählten Personennachlässen. Ziel ist es, eine digitale Plattform zu entwickeln, die das Arbeiten mit den digitalisierten Nachlässen in Forschung und Lehre ermöglicht.

Die ausgewählten Nachlässe stammen aus den universitären Sammlungen, manche dieser Bestände werden für dieses Projekt erstmals archivarisch erfasst. Im Rahmen der Erschließung und Vernetzung werden neue digitale Werkzeuge entwickelt, um das Nutzungspotenzial beider Sammlungen in Forschung und Lehre zu erweitern und ein virtuelles Austauschforum für Theatergeschichte zu etablieren.

Die Kölner Seite des Projekts verfügt mit ihrer Sammlung auf Schloss Wahn und dem Cologne Center for eHumanities (CCeH) über die größten Ressourcen innerhalb des Projekts. Im CCeH wird die Architektur der zukünftigen Datenbank und Präsentationsplattform als Austausch- und Informationsforum konstruiert. Der hier gegebene Einblick in die Projektarbeit erfolgt aus der Perspektive der Berliner Seite.

---

1 Bundesministerium für Bildung und Forschung.

2 Projektleitung: Peter W. Marx (Universität zu Köln), Doris Kolesch und Matthias Warstat (Freie Universität Berlin); wissenschaftliche Mitarbeiter*innen: Nora Probst (Universität zu Köln), Vito Pinto (Freie Universität Berlin), Enes Türkoğlu und Andreas Mertgens (CCeH, Universität zu Köln).

Dieser Kooperationsverbund, der räumlich getrennte Nachlässe digital zusammenführt, hat sich außerdem zum Ziel gesetzt, künstlerische Netzwerke für die theaterhistoriografische Forschung sichtbar zu machen. Denn so ‚kurvenreich' wie die Lebensläufe der ausgewählten Theaterschaffenden verliefen, so verstreut sind auch die Objekte verteilt, die ihr Wirken dokumentieren. Eine Vernetzung der wissenschaftlichen Sammlungsinstitutionen erlaubt es, die kollektiven Kunstschöpfungs-Zusammenhänge für die historiografische Forschung fruchtbar zu machen.

Es geht nicht nur um eine neue Perspektive im wissenschaftlichen Umgang mit Nachlässen, sondern auch um eine bessere Ausschöpfung des Potenzials der Archivalien für Lehre und Forschung.
Die Anforderungen an biografische Zugriffe haben sich im theaterwissenschaftlichen Kontext stark verändert. Zeitgenössische theaterhistoriografische Fragestellungen gehen zumeist nicht allein von einem biografischen Quellenfund aus, sondern eher von einer aktuellen theoretischen Fragestellung[3]. Andererseits haben sich vor dem Hintergrund neuer digitaler Tools auch die Techniken, Verfahren und Methoden der Forschung weiterentwickelt. Diesen Anforderungen möchte das Forschungsprojekt gerecht werden. Der Archivarbeit sollen neue Impulse verliehen werden, damit vergessenes Wissen neu erforsch- und erlebbar gemacht werden kann.

Ich möchte nun einige Aspekte unserer Arbeit aufzeigen und zudem anhand dieses Artikels die Aufmerksamkeit auf demnächst online zugängliche Archivbestände lenken.

Für das Projekt wurden 20 Personennachlässe ausgewählt, die einen spezifischen Blick auf unterschiedliche Lebensläufe von Theaterschaffenden des späten 19. und des 20. Jahrhunderts erlauben. Die unterschiedlichen Einflüsse auf Karrieren und Lebensläufe der einzelnen Künstler*innen – durch historische Ereignisse und den damit einhergehenden Epochenwechseln – können durch die digitale Erschließung aufgezeigt werden. So werden etwa Nachlässe von Künstlern berücksichtigt, die während der Weimarer Republik, des NS-Regimes sowie in der Bundesrepublik Karriere machten. Es werden aber auch Nachlässe von Personen abgebildet, die während der NS-Zeit verfolgt und mit Berufsverboten belegt wurden. Die Lebensläufe zeichnen sich somit dadurch aus, dass sie Epochenschwellen überschreiten oder in ihren (Arbeits-)Biografien aus den unterschiedlichsten Gründen Brüche aufweisen. Grundsätzlich basiert die Auswahl auf der Überlegung, dass sich Teilnachlässe einzelner Persönlichkeiten, wie etwa der Schauspielerin Tilla Durieux[4] oder des Bühnenbildners Traugott Müller[5], zu denen beide Sammlungen Bestände bewahren, im digitalen Raum wieder zusammenführen lassen. Die Vorteile der hierdurch gegebenen Recherchemöglichkeiten für Studierende und Forschende sind offensichtlich.

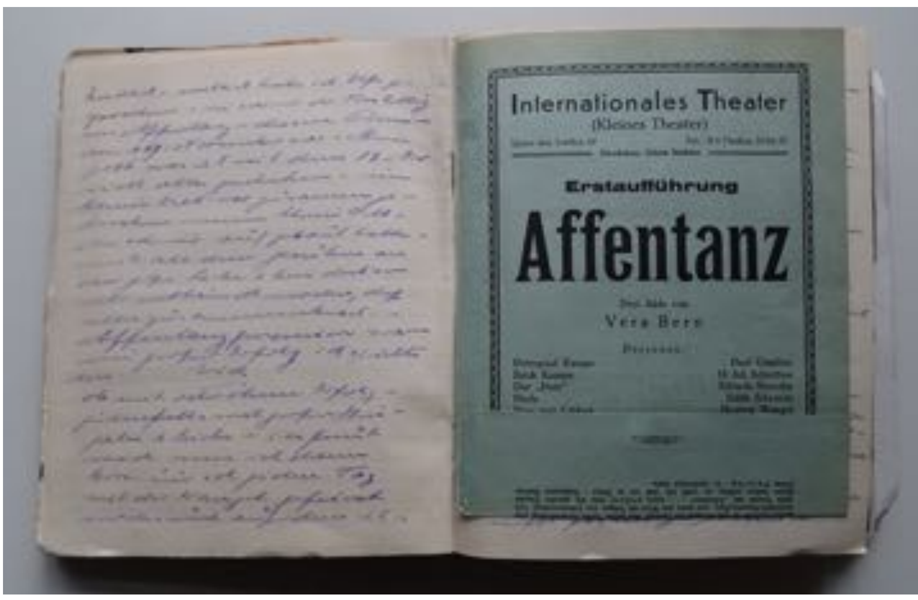


Abb.2: Tagebuch mit Theaterzettel, aus dem Nachlass Hans A. Schlettow, Institut für Theaterwissenschaft Theaterhistorische Sammlungen, Freie Universität Berlin

3 Vgl. Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat. Theaterhistoriografie. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 2012 S. 6.
4 Tilla Durieux, österreichische Schauspielerin 1880-1971, vgl.: Tilla Durieux. Meine ersten neunzig Jahre. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1976.
5 Traugott Müller, Bühnenbildner kanonischer Inszenierungen Erwin Piscators, 1895-1944, vgl.: Martha Pflug-Grunenberg. „Traugott Müller – Der Bestand Traugott Müller (1895-1944) am Institut für Theaterwissenschaft", Quellenstandort online: https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=719225611 – siehe auch DIE VIERTE WAND #006, S134f.

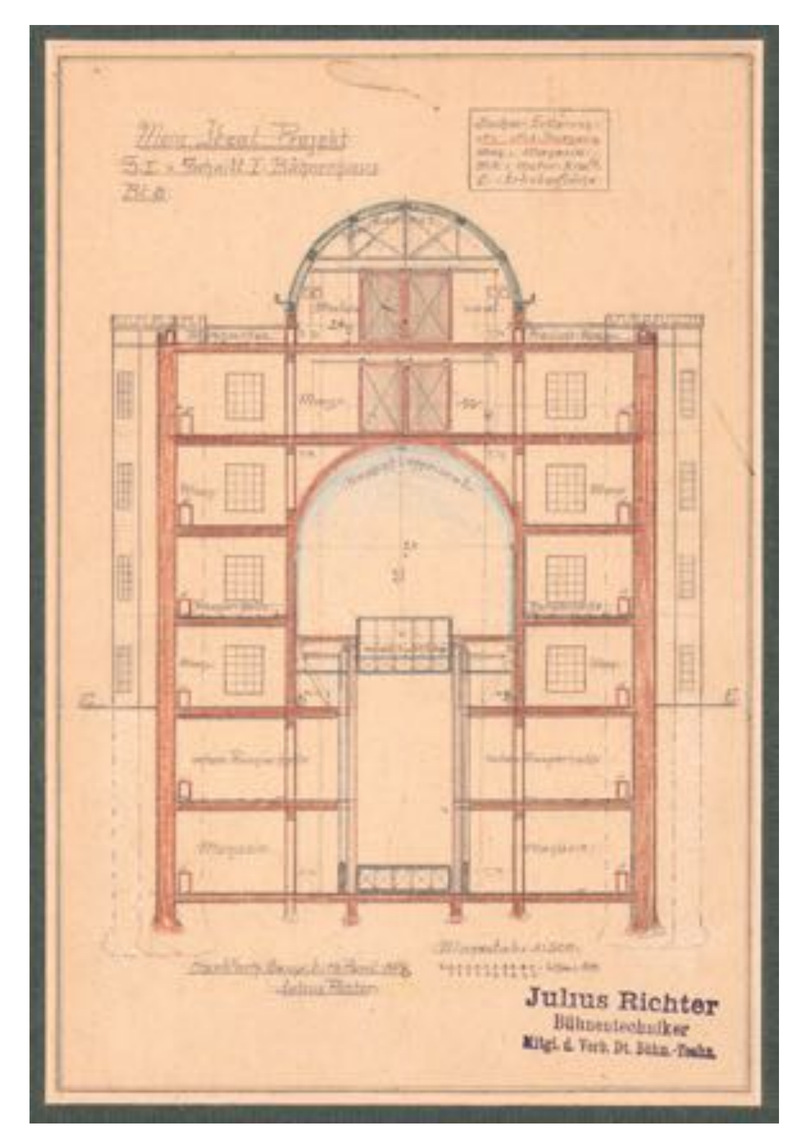


Abb.3: technische Bühnenbildzeichnung aus dem Nachlass Julius Richter,
Institut für Theaterwissenschaft
Theaterhistorische Sammlungen, Freie Universität Berlin

Die konkrete Ermöglichung der digitalen Erschließung ist jedoch mit einigen Vorarbeiten verbunden.

Bruchstücke vergangener Theaterwelten lagern in Kisten und Schränken im Archiv des Berliner Instituts. Meist sind sie mit Namen und Signaturen versehen, doch in einigen Fällen ist wenig über die einzelnen Objekte bekannt. Die Bestände der jeweiligen Nachlassbildner setzen sich aus Briefen, Verträgen, Theaterzetteln, Kritiken und Fotos zusammen – allesamt Bestandteile materieller Kultur. Welche Informationen über vergangene Momente können diese Objekte transportieren? Wie können sie uns helfen, bspw. über die jeweiligen Umstände der Inszenierungen und die damaligen Arbeitsverhältnisse Auskunft zu geben? Mit welchen Personen haben die Nachlassbildner korrespondiert – und worüber haben sie sich ausgetauscht?

Um diesen Fragen nachzugehen, ist es wichtig, die geplanten Funktionen und Visualisierungsmöglichkeiten der digitalen Plattform kurz vorzustellen. Der Plattform liegen zwei miteinander verbundene Datenbanken zugrunde: zum einen eine Objektdatenbank, in der die Metadaten der ausgewählten Archivalien nach wissenschaftlichen Standards[6] erhoben und mit den hergestellten Digitalisaten der Objekte verknüpft werden. Zum anderen gibt es eine Personendatenbank, in welcher Normdaten (GND)[7] der Personen erfasst und über Ereignisse (z.B. Inszenierungen) mit den Objekten verknüpft werden.

Die Mitarbeiter des CCeH haben eine Eingabemaske entwickelt, die es in einem intuitiv nachvollziehbaren Workflow erlaubt, Metadaten für die Objekt- und Personendatenbank zu erheben. Vielversprechend sind die Präsentationsmöglichkeiten der erhobenen Datensätze auf der Onlineplattform: Neben einer intuitiven Handhabung sollen hier Ereignisse auf einem Zeitstrahl, in Graphen, Diagrammen oder auf Landkarten darstellbar gemacht werden.

Die Erschließungsarbeit in diesem Projekt bedarf eines spezifisch theaterwissenschaftlichen, quellenkritischen Zugriffs. Denn die ausgewählten Archivalien stehen häufig im konkreten Zusammenhang mit einer Inszenierung, einer Aufführung oder einem kulturellen Ereignis.

Eine Reflexion theoretischer Diskurse fand bereits im Vorfeld im Hinblick auf die Methodik bei der Konzeption des Projekts und der zu erarbeitenden Plattform statt. Um während der Arbeit jedoch die Relevanz der einzelnen Objekte näher bestimmen zu können, erfolgt

6 Normdaten, Thesauri, LIDO-Schema und Datenformat (XML).
7 GND: Gemeinsame Normdatei, wird von der Deutschen Nationalbibliothek geführt.

jeweils eine eingehende Beschäftigung mit Vita und Werk der betreffenden Person. Hierbei ist es notwendig, externe Quellen, Literatur, Datenbanken und weitere externe Sammlungen, Museen oder Archive zu befragen, um das unvollständige Bild eines Nachlasses besser einordnen und ergänzen zu können. Aus diesem Grund arbeitet das Verbundprojekt mit weiteren Kooperationspartnern zusammen, darunter mit den Theatermuseen Düsseldorf und München sowie der Akademie der Künste Berlin. Die aus den Nachlässen ausgewählten Objekte werden digitalisiert und mithilfe der Eingabemaske digital erfasst. Die informationstechnisch verarbeiteten Daten sollen zu einem späteren Zeitpunkt online zugänglich gemacht werden. Gleichzeitig sollen die erhobenen Daten analysiert, ausgewertet und die Netzwerke der Theaterschaffenden mithilfe digitaler Tools visualisiert werden.

Ein zentrales Forschungsfeld in der zeitgenössischen Theaterwissenschaft ist die Aufführung. In den Archiven findet kein Theater statt. Der Museumsraum oder Ausstellungsraum ist schon eher ein Schauplatz und Erlebensort für Ereignisse mit Aufführungscharakter. Die angestrebte Onlineplattform ist nun aber nicht im herkömmlichen Sinne begehbar, sondern die digitalen Tools machen neue und anders geartete, wenn nicht gar bislang ungeahnte – historische – Zusammenhänge zwischen den jeweiligen Personen, Objekten und Ereignissen in Netzwerkstrukturen, Graphen, Zeitstrahlen etc. sichtbar.



Abb.4: Fotografie aus dem Nachlass der Tänzerin Lucy Kieselhausen,
Institut für Theaterwissenschaft
Theaterhistorische Sammlungen, Freie Universität Berlin

In der Zusammenführung dieser – (arbeits-)biografischen – Hinterlassenschaften und Fragmente der Theatergeschichte eröffnet das Kooperationsprojekt „(Re-)Collecting Theatre History“ auf diese Weise neue, gewinnbringende Möglichkeiten für die Theaterhistoriografie.

Der Autor absolvierte eine Ausbildung zum Bühnenmaler und studiert Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Er arbeitet als studentische Hilfskraft im BMBF-Projekt „(Re-)Collecting Theatre History“ am Institut für Theaterwissenschaft.

Das CNCS in Moulins, Frankreich

Nationales Zentrum für Bühnenkostüme und Szenografie

von Mathilde Grebot



Dieser Text beruht auf einem Interview mit der Leiterin des CNCS, Madame Delphine Pinasa.

Das „Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie“ (kurz CNCS) ist ein Museum und Forschungszentrum für Bühnenkostüme und Szenografie/Bühnenbild. Kostüme aus verschiedenen darstellenden Künsten (Oper, Schauspiel, Tanz, Zirkus) werden bewahrt und dem Publikum im Rahmen von 2 Wechselausstellungen pro Jahr vorgestellt. Parallel widmet sich eine Dauerausstellung dem Tänzer und Choreografen Rudolf Nurejew.
Die Eröffnung des Bereichs Szenografie/ Bühnenbild ist für 2020 geplant.



Das CNCS erfüllt verschiedene Aufgaben und verfolgt die nachstehenden Ziele:
Die lange Tradition ungewöhnlicher Berufe und deren Fachkenntnisse werden dokumentiert und den Besuchern vorgestellt.
Das Zentrum wurde mit pädagogischem Anspruch konzipiert : Es stehen eine Fachbibliothek und ein Konferenzsaal zur Verfügung, Workshops für Schüler und Studenten werden mit Ausstellungsbezug angeboten.

Der Katalog der Sammlung ist teilweise online auf der Internetseite des Zentrums verfügbar.
Informationen (französisch oder englisch)
http://www.cncs.fr

Das CNCS ist zudem ein Ort der Forschung: spezialisierte Mitarbeiter inventarisieren täglich die neu ankommenden Kostüme und beschreiben sie ausführlich. Sie arbeiten eng mit den Werkstätten zahlreicher Opern und Theaterhäusern Frankreichs zusammen.
Schliesslich werden im CNCS alle Varianten der darstellende Künste vorgestellt.
Die Ausstellungen erregen Aufmerksamkeit und schärfen den Blick auf diese Kunstformen, die für viele Besucher noch fremd sind.





Die Gründung des CNCS, seine geographische Lage und seine Hauptakteure

Das CNCS wurde 2006 eröffnet. Seine Planung fing in der 1990er Jahre an. In einem Kontext der Schliessung von Kostümfundi (z.B. der öffentlichen Fernseh- und bekannten privaten Kostümwerkstätten) und der damit verbundenen Streuung historischer Kostüme, unternahm das Kulturministerium Frankreichs eine Erhaltungskampagne für Bühnenkostüme, die zum ersten Mal als kulturelles Erbe anerkannt wurden. Gleichzeitig lagerten die vom Staat finanzierte Bühnen wie die Opera National de Paris und die Comédie francaise viele Kostüme, die sie nicht mehr nutzten. Das Kulturministerium beschloß ein Museum in einer im XVIII. Jahrhundert gebauten ehemaligen Kaserne der Stadt Moulins in der Region Auvergne, Rhône Alpes zu gründen. Die Entscheidung, das Museum weit entfernt von Großtädten zu etablieren (190km von Lyon, 300km von Paris) gehört zu der Kulturdezentralisierungspolitik Frankreichs. Die Kaserne bietet ausserdem viel Platz für die Lagerung und für Ausstellungen an; insgesamt 8000 qm, davon 1500 qm für Wechselausstellungen. Martine Kahane, Delphine Pinasa und Christian Lacroix wurden eingeladen, an dem Aufbau des Zentrums teilzunehmen.



Christian Lacroix (Ehrenpräsident des CNCS) ist ein weltweit bekannter Modedesigner aber auch Kostümbildner für Ballett, Oper und Schauspiel. Kunstgeschichte, Mode und die darstellenden Künste begeistern ihn. Er schrieb: „Ich hätte geträumt, dass ein solches Museum für Kostüme in meiner Kindheit schon existierte. Kostüme reißen mich seit meiner Kindheit hin, mehr als die Mode und als die Haute Couture. „

Martine Kahane arbeitete 35 Jahren für die Opera Nationale de Paris. Als Konservatorin leitete sie deren Bibliothek, das Museum der Oper und schließlich die kulturelle Abteilung. Sie organisierte ungefähr 20 Ausstellungen im öffentlichen Bereich des Opernhauses und schrieb zahlreiche Bücher über diverse Themen aus dem Bereich der Oper: so über den Architekten Charles Garnier, die Werkstätten, die Tanzcompagnie des Pariser Balletts, das russische Ballett von Diaghilev u.v.m.
Von 2006 bis 2010 leitete sich das CNCS.

Abb. oben: Collection Noureev - Prokofjev: Cendrillon, 1986 - Minkus: La Bayadère, 1992 | unten: „Contes de Fées“ 2018

Das CNCS in Moulins, Frankreich

Nationales Zentrum für Bühnenkostüme und Szenografie

von Mathilde Grebot

Die Kunsthistorikerin Delphine Pinasa gewann einen Einblick in die Mode und Kostümgeschichte im Modemuseum der Stadt Paris und dem Victoria and Albert Museum in London. Von 1993 bis 2005 leitete sie den Kostümfundus der Opera Nationale de Paris. Sie entwickelte das Aussortieren und die Inventarisierung des Kostümfundus (über 70.000 Kostüme) und Ausstellungen. Zusammen mit Martine Kahane und Christian Lacroix richtete sie das Kostümmuseum CNCS ein, und leitet es seit 2011. Delphine Pinasa kuratierte zahlreiche Ausstellungen und veröffentlichte Bücher über Kostümgeschichte.



Die Sammlung

Die Sammlung des CNCS basiert auf Kostümen der drei GründungsHäuser: Opera Nationale de Paris (seit 1669), Comédie francaise (gegründet 1680) und der Bibliotheque National de France (BnF). Weitere Kostüme werden regelmässig von Opern und Theaterhäusern, Tanzkompagnien, Kostümbildnern, Künstlern und deren Familien gespendet. Diese Kostüme werden nach unterschiedlichen Kriterien ausgewählt: ihr Alter, besondere technische Aspekte, Bedeutung im Bezug auf die Geschichte der darstellenden Künste, den Ruf der/des Trägers/in oder des/der Kostümbildners/in u.s.w.. Im Fall einer Serie werden nur wenige Exemplare aufbewahrt.



Zur Zeit werden etwa 10.000 Kostüme (23- bis 24.000 Kostümteile) im Museum gelagert. Die ältesten Teile stammen aus dem XVIII. Jahrhundert und waren ursprünglich Hofbekleidung. Sie wurden im XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts als Kostüme für Schauspielstücke am Theater verwendet.
Die Opern und Theaterhäuser bewahren alte Kostüme auf, die aus verschiedenen Gründen nicht mehr gebraucht werden: die Materialen sind zu empfindlich geworden, die Schnitte entsprechen nicht mehr dem Körperbau der modernen Menschen oder den Komfortanforderungen der aktuellen Zeit, die Ästhetik ist zu altmodisch - um ein paar Beispiele zu nennen.
Mit dem CNCS gibt es nun in Frankreich eine zweckmässige Konservierungs- und Lagerungsmöglichkeit für dieses spezifische Kulturerbe. Die Kostüme werden vor Licht geschützt und unter konservatorischen Bedingungen gelagert : 50 % relative Luftfeuchtigkeit, gefilterter Luft sowie konstanten 18°C.

Abb. oben: Delphine Pinasa, 2018 | unten: Kostüm von Sarah Bernhardt, 1872 (die Königin in „Ruy Blas“ von Victor Hugo)





Restaurierung, Inventarisierung und Konservierung

Die präventive Restaurierung besteht aus der Entfernung aller existierenden Belastungen der Kostüme (vor allem Staub, eventuell Larven von Insekten). Zur Vermeidung eines weiteren Risikos des Insektenbefalls werden die neu gespendeten Kostüme zunächst einer Quarantäne unterzogen. Wochenlang bleiben sie ohne Sauerstoff hermetisch verpackt. Zur Entfernung des Staubs werden die Kostüme vorsichtig abgesaugt.
Danach fängt die Inventarisierung und Dokumentarisierung an, die die Forschung um die Geschichte der Bühnenkostüme erweitert: Jedes Kostüm wird fotografiert und seine Materialen und der technische Aufbau beschrieben.
Die Kostümteile werden schließlich in einem kompakten, auf Schienen montierten Schranksystem gelagert. Für eine optimale Konservierung werden sie unter Lichtausschluss auf wattierten Bügeln oder flach in Schubladen untergebracht. Alle Elemente aus Materialen, die den Textilien schaden könnten wie Metall, Farbe und Kunstharz werden vom Kostüm isoliert. (z.B in Seidenpapier eingewickelt).
In seltenen Fällen werden Kostüme restauriert. Die Restaurierungsaufträge werden durch externe Textilrestauratoren auf der Grundlage einer Ausschreibung durchgeführt.

Abb. links: Kostüm-Depot | rechts: Kostüm-Bewahrung für besondere Fälle

Das CNCS in Moulins, Frankreich

Nationales Zentrum für Bühnenkostüme und Szenografie

von Mathilde Grebot

Das Museum in Zahlen

Etwa 80.000 Besucher besichtigen das CNCS jedes Jahr. Das gesamte Budget des CNCS beträgt 3 Millionen Euro pro Jahr. Das Zentrum beschäftigt 27 festangestellte und 6 Mitarbeiter mit befristeten Verträgen. Den Aufbau der Ausstellungen übernimmt ein externes Team nach der Anleitung eines/er eingeladenen Bühnenbildners/in.





Die Ausstellungen: Kuratoren, Themen und pädagogische Mittel

Im CNCS werden 2 Ausstellungen pro Jahr konzipiert und in einer von Theaterbühnenbildnern/innen passend zu dem Thema entworfenen Ausstellungsarchitektur inszeniert. Delphine Pinasa kuratiert viele der Ausstellungen. Kuratoren aus verschiedenen Bereichen werden ebenfalls eingeladen: Konservatoren aus der National-Bibliothek, Museumskonservatoren, Akademiker, Historiker und Dozenten mit Spezialisierungen für Textilien oder die darstellenden Künste, Dramaturgen u.s.w.
In der Regel werden etwa 100 Kostüme mit Fokus auf ein Thema auf passend angefertigten Puppen präsentiert. Mit unterschiedlichen pädagogischen Mitteln wie Informationstafeln, Zeichnungen, Fotos, Videoprojektionen von Aufführungen, Interviews mit Schaffenden o.ä., eventuell auch MiniKostüme für Kinder zum Anziehen, werden Informationen über das Werk, der/die Kostümbildner/in und seine/ihre Entwürfe, die Materialen und die Techniken, die in den Werkstätten verwendet wurden, vermittelt.
Prächtige wie auch minimalistische Kostüme werden in ihrem Kontext und ihrer Funktion erläutert.
Das CNCS stellt nicht nur die Kostüme aus seiner eigenen Sammlung aus, sondern auch Kostüme, die noch vor kurzem auf der Bühne gespielt und von internationalen Theater und Opernhäusern ausgeliehen wurden.
Seit 2006 fanden Ausstellungen zu verschiedenen Themen statt:
- Contes de Fées (Märchen)
- Berufe und Handwerk in der Fabrikation der Kostüme
- „Ziehen Sie mich aus“: die Kostüme in Popmusik und Chanson
- Tanzkostüme bei Angelin Preljocag
- Shakespeare, der Stoff der Welt
- Die schönsten Zirkuskostüme
- Moden in der Stadt, auf der Bühne

Abb. diese Seite: Impressionen aus „Contes de Fées“, 2018 | gegenüberliegende Seite: Werkstatt

- Barock! „Les Arts Florissants“ auf der Bühne
- Die komische Oper und ihre Schätze
- Kostüme der Macht in der Oper und beim Film
- Christian Lacroix, La Source und das Ballett der Pariser Oper
- Die Kunst des Kostüms bei der Comédie francaise
- Die Garderobe der Diva: von Maria Callas bis Dalida
- Rudolf Nurejew: ein Leben 1938-1997
- Kostüme aus 1001 Nacht
- Die Rückseite des Bühnenbilds
    (Dekor, Kulisse und Trickmaschinerie im Theater im 19. Jahrhundert)
- Ungewöhnlich: Formen und Materialen bei Bühnenkostümen
    (Kostüme aus nicht klassischen Materialen)
- Die russische Oper, kurz vor dem russischen Ballett: 1901-1913
- Blumen, Gartenszenen
- JeanPaul Gaultier Régine Chopinot : der Kostümumzug
- Christian Lacroix, der Kostümbildner
- Théodore de Banville und das Theater: Ich liebe die Soldaten!
- Bühnentiere



Manche Ausstellungen der CNCS werden im Ausland präsentiert. Zum Beispiel in Singapur, Sao Paulo, San Francisco, Madrid, Sydney, Sankt Petersburg, Taipei, Bukarest u.v.a.m.
Das CNCS ist weltweit das einzige Museum, das ausschließlich den Bühnenkostümen gewidmet ist.
Die Direktorin Madame Pinasa wünscht sich für die Zukunft internationale Kooperationen mit für die darstellenden Künste spezialisierten Museen, um gemeinsam Ausstellungen zu erarbeiten.



Der künftige Bereich Bühnenbild

2020 soll ein 500 qm großer Ausstellungsraum rund um das Thema Bühnenbild eröffnet werden. In einer Dauerausstellung soll den Besuchern ein Einblick in deren Intention, sowie den Entstehungs- und Herstellungsprozess vermittelt werden. Eine komplette Bühne mit allen wichtigen technischen Komponenten (konstruktive und technische Bühne mitsamt Kulissen) wird entstehen. Einzelne Dekorelemente, sowie Szenenbilder und Bühnenmodelle werden die Präsentation des Bühnenbereichs ergänzen.
In der ehemaligen Kaserne werden jedoch keine vollständigen Bühnenbilder konserviert. Das Ziel liegt nicht darin, gesamte Bühnenbilder aus ihren Kontext wieder aufzubauen, sondern die Funktion des Bühnenbilds zu erläutern.

Die Autorin studierte Kunstwissenschaft an der Universität der Bildenden Künste in Saint Etienne und schrieb ihre Magisterarbeit über die Benutzung und Darstellung von Kleidungsstücken in der zeitgenössischen Kunst. Es folgte eine Ausbildung zur Kostümschneiderin an der Hochschule für angewandte Kunst La Martinière-Diderot, Lyon. Seit 2006 lebt und arbeitet sie in Deutschland als Kostümbildnerin. Sie ist aktives Mitglied im Bund der Szenografen.

alle Fotos: Stefan Gräbener (mit freundlicher Freigabe des CNCS)

Dietlinde Calsow

Eine KostümÄra an der Deutschen Oper Berlin

von Dr. Stefan Gräbener



Dietlinde Calsow, drittes von vier Kindern, Jahrgang 1935 begann nach dem Abitur eine Maßschneiderausbildung in ihrer Heimatstadt Berlin. Im Anschluß nahm sie 1958 das Studium für Bühnenkostüm an der heutigen Universität der Künste, u.a. bei Willi Schmidt, auf. Schon während der Studienzeit hatte sie freie Aufträge für die „Vaganten“ und die „Deutsche Oper“, die bis 1961 im Theater des Westens beheimatet war, ehe das teilweise kriegszerstörte Haus wieder bespielbar wurde. Die „Vagantenbühne“ befindet sich bis heute im Souterrain des benachbarten Delphi Filmpalastes.

Von 1962 bis 64 folgten Kostümentwürfe für die Wuppertaler Bühnen (u.a. Regie: Wolfgang Spier), das Fernsehen und Tätigkeiten als KostümMalerin bei den Salzburger und den Bayreuther Festspielen.

Mit der Spielzeit 1964/65 begann die intensive Verbindung mit der Deutschen Oper Berlin - zunächst als Voluntärin - ab 1965 bereits als Assistentin der Kostümdirektorin Aenne Pfusch und der Nachfolgerin Ruth Held, deren offizielle Stellvertreterin sie von 1968-78 war, ehe sie 1979 ihren Posten übernahm und bis zum eigenen Ruhestand 2001 - also stolze 22 Jahre - inne hatte.

In dieser Zeit war es gang und gäbe, dass Kostümdirektoren/innen am kreativen Prozess der Produktionen beteiligt waren und nicht nur verwaltungstechnische Aufgaben erfüllten. Dies umfaßte überdies Produktionen ausserhalb des Stammhauses, die unter der künstlerischen Leitung der Oper realisiert wurden. So auch die 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin auf dem Großen Stern, rund um die Siegessäule.

Ihre umfänglichen Erfahrungen konnte Dietlinde Calsow auch am neu gegründeten Studiengang Bühnenbild der TU-Berlin erfolgreich vermitteln (2001-05).

Gelegentliche Projekte zur Vermittlung deutschsprachiger Theaterkultur im Ausland bereichern ihr Rentnerdasein.

Im Laufe ihrer beruflichen Karriere entstanden zahlreiche intensive Freundschaften zu namhaften Theaterschaffenden. Sie manifestieren sich immer wieder durch Schenkungen von Original Zeichnungen nicht nur gemeinsamer Produktionen.

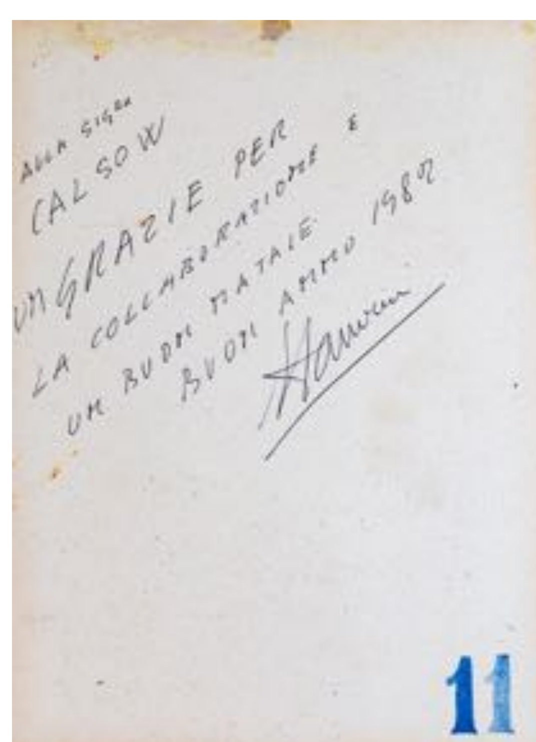
Dietlinde Calsow hat im Laufe der Jahre einen umfänglichen Schatz an Grafiken angehäuft, der natürlich auch ihre eigenen Werke beinhaltet.

Als junge Frau verliebte sie sich bei einem Urlaub in die Insel Sardinien. Dies bewog ihren Vater, ein bildender Künstler, dort ein Haus zu erwerben, welches heute (nach Auszahlung der Geschwister) in ihrem Besitz ist und leidenschaftlich gepflegt und erhalten wird.



Figurine von Luciano Damiani für Mozarts „Idomeneo“ an der Deutschen Oper Berlin, 1981
Geschenk des Künstlers mit persönlicher Widmung

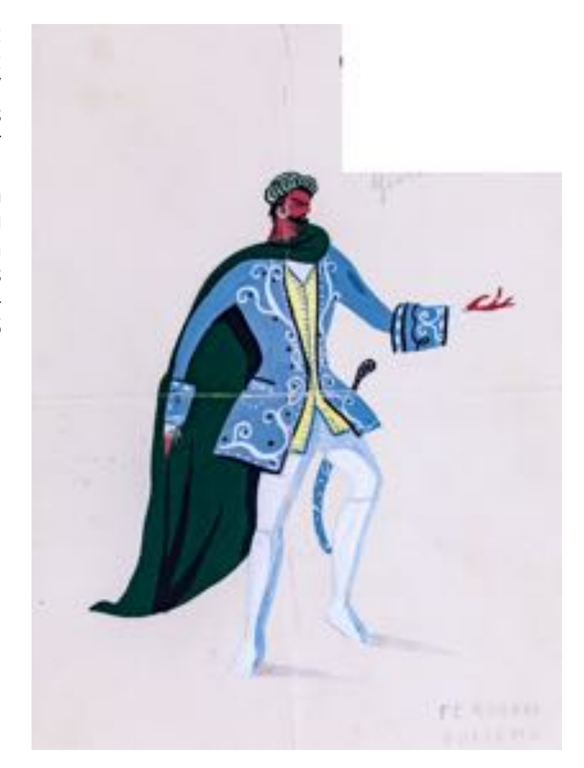


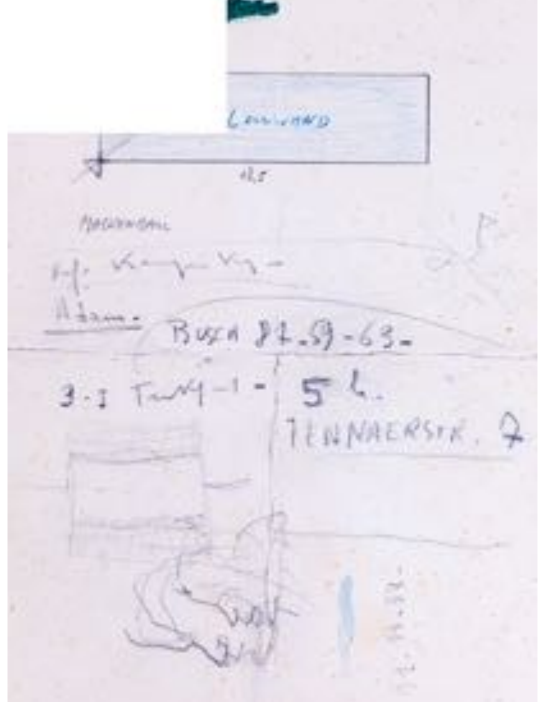


Dietlinde Calsow: Typen-Studien, um 1960



rechts:
Jean-Pierre Ponnelle: Figurine für Ferrando/ Guliemo aus Mozarts „Cosi fan tutte“ mit rückseitigen Notizen, in anderem Zusammenhang Deutsche Oper Berlin (noch im heutigen Haus des Theater des Westens), 1955





gegenüberliegende Seite:
Gottfried Pilz: Figurinen für Marc Neikrugs „Los Alamos“ an der Deutschen Oper Berlin, 1988 mit Widmung „Für Frau Calsow“

Dietlinde Calsow
Eine KostümÄra an der Deutschen Oper Berlin
von Dr. Stefan Gräbener



Michel Raffaëlli: drei Figurinen für Mussorgskijs „Boris Godunow“ an der Deutschen Oper Berlin, 1971

Andreas Reinhardt: Figurinen für Debussys „Pelleas et Melisande an der Deutschen Oper Berlin, 1984 (Regie: Götz Friedrich, Übernahme Stuttgart)



Dietlinde Calsow: Mäuse für den Fernsehfilm „Schwarz auf Weiß“ nach Ephraim Kishon, Regie: Hanns Korngiebel, SFB 1962/63



Dietlinde Calsow: Figurine für Calderons „Der Richter von Zalamea“, 1960er





Lewis Brown: Figurine „Jack Rance“ für Puccinis „La Fanciulla del West“ an der Deutschen Oper Berlin, 1982 - mit persönlicher Widmung für Dietlinde Calsow



Ita Maximova: III.Akt MAZURKA für Tschaikowskys „Schwanensee“ an der Hamburgischen Staatsoper, 1963 - signiert und umseitig beschriftet und datiert

Dietlinde Calsow: Typen-Studien, um 1960



Jan Skalicky: Finale „Can-Can“, Nachspiel, Fig.37



Dietlinde Calsow

Eine KostümÄra an der Deutschen Oper Berlin

von Dr. Stefan Gräbener

Peter Sykora: der schwarze und der weiße Narr aus „Schwanensee“, 1993

Figurinen ungeklärter Zuordnung





Dietlinde Calsow: „Was ihr wollt“, Wuppertal, 1962



Fernando Farulli: Luigi Dallapiccola: „Odysseus“
Deutsche Oper Berlin, 1968



Jan Skalicky: Rosa



Jorge Castillo: Frau Wyckoff als Juno in Cavallis „La Calisto“
Deutsche Oper Berlin, 1975

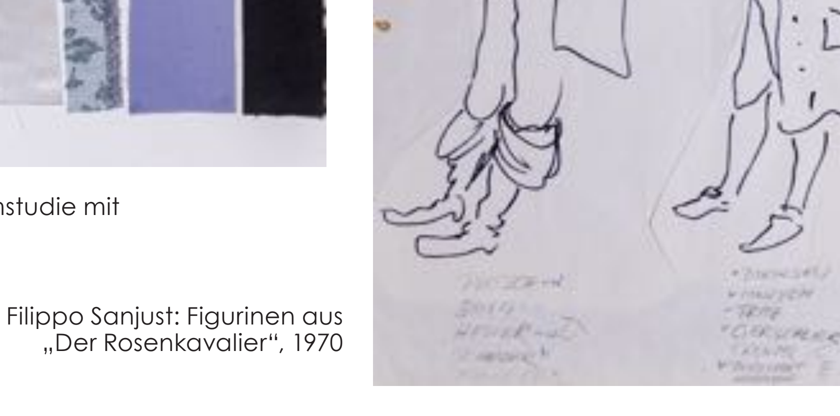


Dietlinde Calsow
Eine KostümÄra an der Deutschen Oper Berlin
von Dr. Stefan Gräbener

Statisten Irrenhaus zu „The Rake‘s Progress“ von Igor Strawinsky, BS 1988



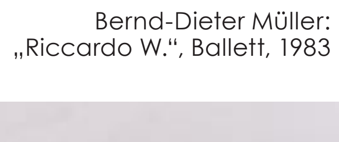
Dietlinde Calsow: „Clavigo“, Kostümstudie mit Stoffproben



Filippo Sanjust: Figurinen aus „Der Rosenkavalier“, 1970

Peter Sykora: „der Hofanstronom - Prinzessin Pirlipat vor + nach der Verwandlung“ aus „Der Nußknacker“, „Weihnachten 2000 für Dietlinde“

Jörg Zimmermann: Richard Strauss:
„Die Frau ohne Schatten“,
Hüter der Schwelle, 1964



Bernd-Dieter Müller:
„Riccardo W.“, Ballett, 1983





Das Moskauer Jüdische Theater
Zu Gast im Theater des Westens, Berlin, 1928
von Thimo Butzmann

Im Archiv des Theater des Westens finden sich vier Programmhefte aus dem Jahr 1928, die dem Betrachter durch ihre besondere Gestaltung ins Auge fallen: ein schwarzes dünnes Deckblatt, darauf angeordnet einfache gelbliche Buchstaben, die an einen Kartoffeldruck zu erinnern scheinen. Entworfen wurden diese vom Grafiker und Bühnenbildner Georg Salter, der zwischen 1923 und 1934 neben 350 weiteren auch für den Einband für Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (1929) verantwortlich zeichnete.



Deckblatt Programmheft

Diese Programmzettel waren für das „Moskauer Jüdische Akademische Theater“ bestimmt, welches im Jahr 1925 von Alexis Granowsky in Moskau gegründet wurde. Kurz „Goset“ genannt, ging es 1919 aus einer sich in Pedrograd formierenden Schauspielgruppe hervor. Das Theater genoß von Anfang an staatliche Subventionierung. Die Kostüme und Bühnenbilder entwarf der Maler Marc Chagall, der auch die künstlerische Ausgestaltung vom Zuschauerraum und Foyer des Theaters übernahm. Nach zähen Verhandlungen erhielt das Ensemble die Genehmigung eine geplante Tournee nach Europa und in die USA anzutreten. Man begann in Berlin, zog weiter nach Wien, und endete wieder in Berlin. Später in Paris verkündete Granowsky, dass für ihn ein Rückgang in die Sowjetunion ausgeschlossen sei, worauf man ihn als Theaterdirektor entließ und die bevorstehende Gastspielreise in die USA untersagte. Stattdessen arbeitete er für Max Reinhardt am Deutschen Theater Berlin, führte Regie am Berliner Lessingtheater für das Stück „Bourgeois bleibt Bourgeois“, das mit Max Pallenberg am 20. Februar 1929 uraufgeführt wurde, und arbeitete bis 1936 als Filmregisseur.

Ein Gastspiel eines jüdischen Theaters aus Russland war im Berlin der 1920er Jahre keine Neuheit. Bereits 1921 besuchte die „Wilnaer Truppe“ die Stadt und das ebenfalls in Moskau gegründete „Habimah Theater“ begab sich 1926 im Rahmen seiner Welttournee hierher. Das „Habimah“ führte seine Stücke größtenteils in hebräischer Sprache auf. Dazu merkte der Journalist Joseph Roth kritisch an: *„Wenn von vierzehn Millionen Juden kaum drei Millionen hebräisch verstehen, und diese drei unter den vierzehn über die ganze Welt verstreuten Millionen ebenfalls verstreut sind, so kann ich die Existenz eines hebräischen Theaters nicht verstehen“.*





Zwei Spielszenen aus “200.000“

Das „Moskauer Jüdische Akademische Theater“ präsentierte am 11. April 1928 erstmals in Deutschland im Theater des Westens das Stück „Die Reise des Benjamin des Dritten“. Der 1896 eröffnete Theaterbau in Charlottenburg gehörte seit 1920 zu Groß-Berlin. Hier lag das Zentrum des damaligen jüdischen Lebens, das achtzehn Prozent der Bevölkerung ausmachte und nur zwei bis fünf Prozent der Gesamtbevölkerung im Deutschen Reich. Das Theater befand sich zudem in unmittelbarer Nähe zum Jüdischen Gemeindehaus.

Von der aufwändigen und üppigen Ausstattung des Wandertheaters sagte später Alexis Granowsky : *„Die Dekoration, die Kostüme und alle anderen benötigten Materialien, die für die Stücke benötigt werden, werden in achtzehn Waggons verpackt und mit dem Zug vorausgeschickt“.*



Alexis Granowsky

THEATER DES WESTENS

„200.000“
(Uraufführung Moskau 1923)
Musikalische Komödie in 4 Aufzügen und 5 Bildern
frei nach Scholom-Aleichem
Bearbeitung und Regie: Alexis Granowsky
Musik von Leo Pulwer
Bühnenbilder: A. Stepanoff. Kostüme: J. Rabitschew

THEATER DES WESTENS

„Die Nacht auf dem Alten Markt“

Mysterium nach J. L. Peretz (Zwei Teile).
Bearbeitet und inszeniert von Alexis Granowsky.
Musik von Alexander Krein.
Ausstattung von R. Falk.
Erster Dirigent: Pulver

Es folgten weitere Theateraufführungen, wie „200.000“, „Die Nacht auf dem alten Markt“ (Musik von Alexander Klein), „Die Hexe“ (Musikalische Leitung und Kompositionen von Leo Pulver) und „Truadeck“ (nach Jules Romain). Zu den Schauspielern gehörten u.a. Benjamin Zuskin und Solomon Michoels.

Rückblickend offenbart das Gastspiel die Paradoxien dieser Zeit. Besonders erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Werbeanzeigen in den Programmzetteln. Die Odeon Schallplattenfabrik warb für Aufnahmen in Hebräisch von Paul O´Monti mit einem Kaddisch (jüdisches Gebet). Monti starb am 17. Juli 1940 im Konzentrationslager Sachsenhausen. Eine Seite weiter wirbt mit einem Inserat „Benno von Arent Raumausstattung“. Von Arent

Das Moskauer Jüdische Theater
Zu Gast im Theater des Westens, Berlin, 1928
von Thimo Butzmann



war Mitglied im 1927 gegründeten antisemitischen Kampfbund für deutsche Kultur und seit 1932 Mitglied der NSDAP. Ab 1936 wird er von Adolf Hitler zum Reichsbühnenbildner, im Volksmund „Reibübi" genannt, berufen. In dieser Funktion entscheidet er später willkürlich über die Lebensschicksale vieler jüdischer Künstlerinnen und Künstler.

Weiterhin befindet sich auf den Programmzetteln ein aufgedrucktes Dreieck in gelblicher Farbe mit den goldenen Initialen „JT" (für Jüdisches Theater). Dieses Dreieck entspringt den zwei Dreiecken des Davidsterns, in dem eines symbolisch für das Volk Israel und das andere für das Judentum steht. Dieses Dreiecks-Zeichen, auch „Winkel" genannt, wurde ab 1936 als Kennzeichnung jüdischer Häftlinge in den Konzentrationslagern verwendet.


„Die Nacht auf dem Alten Markt",
tragisches Karnevalsspiel nach Peretz


„Die Hexe",
exzentrisches jüdisches Schauspiel nach Goldfaden

Der Verlag „Die Schmiede" gab aus Anlass des Gastspiels des „Moskauer Jüdisch Akademischen Theaters" 1928 ein ebenfalls von Georg Salter gestaltetes Büchlein heraus mit einem Prolog der Journalisten Ernst Toller, Joseph Roth und Alfons Goldschmidt, welches mit 24 Bildtafeln einzelner Szenen bestückt war. Ernst Toller schrieb darin: *„von einem unvergesslichen Abend, Wort und Geste, Licht und Musik binden sich zu theatralischer Einheit, wenn ein Orchester die isolierte Einzelstimme umbettet begleitet, ist wunderbar."* Joseph Roth merkte an: *„es war grob und zärtlich zugleich"* und fragt: *„weshalb nicht Trauerspiel mit Gesang und Tanz. Weshalb nicht rohe gelbe, mit der Handpresse hergestellte, arme aber auffällige Theaterzettel? Weshalb nicht ein unpünktlicher Anfang, warum nicht Garderobe und Säuglinge im Saal, warum nicht eine unendlich lange Pause? Warum auf einmal diese solide europäische Zuverlässigkeit, diese Polizeistunde, dieses Verbot, im Saal den Hut zu tragen, zu rauchen und Orangen zu essen?"*

Der Journalist Alfons Goldschmidt umschrieb das Gastspiel: *„...als ein wirkliches Welttheater, der Untergang stellte sich dar, dem ja der Aufgang folgen muss."*
Nach dem Arnold Zweig die Vorstellung „200.000" besucht hatte, kommentierte er: *„...geht hin Bürger! Laßt Euch entzücken!"*

Viele bekannte Persönlichkeiten des damaligen öffentlichen Lebens besuchten die Vorstellungen darunter der Schauspieler Alexander Moissi, die Schriftsteller David Bergelsohn und Alfred Döblin, aber auch der Theaterregisseur Max Reinhardt sowie der Journalist und Schriftsteller Alfred Kerr.

Ganz anders berichteten die Journalisten Franz Servais und Ludwig Sternaux. Sie überschlugen sich im Berliner Lokal Anzeiger mit diskriminierenden Äusserungen: *„Das jüdische Theater ist eine naive Volksstück-Fabel mit Übertreibungen, Unverständlichkeiten, Geschmacklosigkeiten und Gefühlsausdrücken ohne innere Wahrheit, Grotesk ohne Komik, trotz deutlicher Aussprache fängt man nur einzelne bekannte jüdische Ausdrücke auf, kunstlos und primitiv bis hin zu, ein verstörtes Volk und niggerhafte Beweglichkeit.“*

Der Berliner Lokal Anzeiger mit einer täglichen Auflage von 250.000 Zeitschriften, gehörte zum nationalkonservativen Hugenberg-Konzern, gegründet vom Medienunternehmer und Wegbereiter des Nationalsozialismus Alfred Hugenberg.

Zahlreiche Protagonisten des Moskauer jüdischen Theaters waren während des NS-Regimes gezwungen ins Exil zu gehen, viele von ihnen verstarben dort. Alexis Granowsky starb 1937 in Paris, Joseph Roth 1939 in einem Armenspital ebenfalls in Paris, Ernst Toller beging 1939 Suizid in New York. Alfons Goldschmid wurde die deutsche Staatsbürgerschaft und sein akademischer Titel aberkannt, er verstarb 1940 in Mexico. Georg Salter, der sich ab 1940 George Salter nannte, wanderte 1934 nach New York aus und lebte dort bis zu seinem Tod im Jahr 1967.

Die Minderheitensprache Jiddisch kurz für Jüdisch-Deutsch, ist bislang in sieben Ländern Europas anerkannt nur nicht in Deutschland.







3 Szenen aus „Truadeck“, exzentrische Operette nach Jules Romain

Quellenhinweise:
Das Moskauer Jüdische Theater, Verlag / Die Schmiede / Berlin 1928
Programmzettel Bepa Verlag Benski & Pakuscher, W 35, Blumenhof 5 / Berlin 1928
Berliner Lokalanzeiger Morgenausgabe Zentralorgan f.d. Reichshauptstadt / Berlin 2.5.1928
Berliner Lokalanzeiger Abendausgabe Zentralorgan f.d. Reichshauptstadt / Berlin 2.5.1928
Berliner Lokalanzeiger Abendausgabe Zentralorgan f.d. Reichshauptstadt / Berlin 20.4.1928
ZEIT Online / Karl-Heinz Janßen / Who is Hugenberg ? / 6. März 1970
Chrambach, Eva, „Salter, Georg“ in: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), S. 397-398
Benjamin, Walter: Granovsky erzählt. AdK-Akte: A-Granach 547
Zweig, Arnold: 200.000 Moskauer Jiddisches Theater. In: Jüdische Rundschau. 17.04.1928
Eloesser, Arthur: Die Reise Benjamin des Dritten. Das Moskauer jüdische Theater im Theater des Westens. In: Vossische Zeitung, 20.04.1928

Der Autor ist Archivbeauftragter des Theater des Westens.

Michel-François Hoguet

„Sie schwitz noch nicht! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!“ [1]

von Frank-Rüdiger Berger

Nach wie vor ist die Berliner Ballettgeschichte nur wenig aufgearbeitet. Hier soll ein Überblick über das Wirken von Michel-François Hoguet gegeben werden, der ab 1817 zunächst als Solotänzer in Berlin wirkte und später als Choreograph, Ballettmeister und Pantomimist die Geschicke des Berliner Balletts bis zu seiner Pensionierung 1856 mit bestimmte.

Paris: erste Schritte

Michel-François Hoguet wurde am 17. Juni 1793 in Paris geboren. Mit neun Jahren[2] begann er seinen Ballettunterricht an der Ballettschule der Pariser Opéra, den er aber nach dem Tod des Vaters 1803 aus finanziellen Gründen nicht fortsetzen konnte. Er verdiente sein eigenes Geld zunächst als Tänzer und Schauspieler am Théâtre des jeunes artistes und folgte 1807 nach der Schließung des Theaters dem Direktor Robillon an dessen neue Bühne nach Versailles. Dort war er vornehmlich als komischer Schauspieler beschäftigt. Sein Versuch, Robillons Truppe kontraktbrüchig zu verlassen, um andernorts als Tänzer auftreten zu können, scheiterte: *„Kaum hatte Hoguet zweimal in Rheims [sic] getanzt, als er auf Requisition seines Direktors Robillon in Versailles, arretirt und mit Gensdarmen in Gesellschaft von Deserteurs und entlaufenen Rekruten zurücktransportiert wurde“*.[3] Und so musste Hoguet sein Engagement in Versailles bis zum Vertragsende erfüllen. 1811 ging er als Erster Solotänzer nach Mainz, kehrte aber nach dem Bankrott des dortigen Theaters nach Paris zurück, um nun an der Ballettschule der Opéra seine Ausbildung fortzusetzen – mit dem Ziel dort zu debütieren. In Paris erhielt er die Gelegenheit, am Théâtre de la porte St. Martin als Colas in „La fille mal gardée“ einzuspringen, was zu seinem Engagement an diesem Theater führte. Gleichzeitig nahm er Unterricht bei dem bekannten Ballettlehrer Jean-François Coulon, der u. a. auch Marie Taglioni unterrichtet hat.[4]

Nach Schließung des Théâtre de la porte Saint-Martin wechselte Hoguet als Erster Tänzer an das Théâtre de la gaité, denn, wie Louis Schneider schreibt: *„Die Zeit war indessen einem Engagement bei der großen Oper nicht günstig, denn die neuen Zustände führten Einschränkungen herbei und so sah sich Hoguet genöthigt, um leben zu können, ein Engagement als erster Tänzer bei dem Théâtre de la gaité anzunehmen.“*[5]
Dort sah ihn der preußische Gesandte in Paris, der ihm einen Vertrag für Berlin anbot.

Königlicher Solotänzer und Choreograph

Am 24. April 1817 traten Michel-François Hoguet und seine ebenfalls aus Paris nach Berlin engagierte Partnerin Marie Jeanne Lemière (später verheiratete Desargus) erstmals in Berlin auf, in der Erstaufführung von Charles Didelots Ballett „**Zephyr und Flora**“, das der Ballettmeister Constantin Michel Telle einstudiert hatte.[6] *„Mlle. Lemiere [sic] und Hr. Hoguet, bisherige*

1 Michel-François Hoguet 1827 zu Louis Schneider; Louis Schneider berichtet in seiner Würdigung anlässlich Hoguets Pensionierung: „[...] als ich in einer Probe den Inscenesetzenden Hoguet fragte: „Habe ich gut gespielt?“ – mit 22 Jahren frägt man nämlich noch, ob man gut gespielt hat – faßte Hoguet mich an die Stirn und sagte nur: „Sie schwitz noch nich! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!““ Vgl. L.[ouis] Schneider: Michel François Hoguet, in: A. Heinrich (Hg.) Deutscher Bühnen-Almanach, Berlin 1857, S. 130-139, hier S. 130.

2 Die biographischen Angaben differieren: Louis Schneider nennt im Allgemeinen Theater-Lexikon das Jahr 1804, in seinem Artikel im Deutschen Bühnenjahrbuch 1857 jedoch 1802. Joseph Kürschner in der Allgemeinen Deutschen Biographie folgt Schneiders Eintrag im Deutschen Bühnenjahrbuch, wohingegen Alexander Rudin in der Neuen Deutschen Biographie von Hoguets Eintritt in die Ballettschule „als Zehnjähriger“ spricht.
Vgl. L[ouis] S[schneider]: Hoguet (Michel François), in: R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn, H[ermann] Marggraff: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands, 4. Bd. (Expedition des Theater-Lexikons) Altenburg, Leipzig, 1841, S. 243-245, hier S. 243; L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 131; Joseph Kürschner: Hoguet, Michel François, in: Allgemeine Deutsche Biographie 12 (1880), S. 652-653 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd117526908.html#adbcontent [letzter Zugriff 21.2.2019]; Alexander Rudin: Hoguet, Michel François, in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 476 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd117526908.html#ndbcontent [letzter Zugriff 21.2.2019]

3 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 132.

4 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 131-134.

5 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 134.

6 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 135.

Mitglieder der großen Oper zu Paris, werden zu ihrem Debüt als Königl. Solotänzer die Partien der Flora und des Zephyr ausführen", heißt es werbewirksam in den Zeitungsankündigungen der Vorstellung[7], wenn auch der Hinweis auf ein Engagement an der „großen Oper zu Paris" laut Schneiders Angaben nicht stimmte.[8]

Beide wurden zu großen Publikumslieblingen: *„Er und Mlle. Lemière waren sofort im ausschließlichen Besitz des ersten Faches und eben so ausschließlich im Besitz der höchsten Gunst des Publikums"*, berichtet Schneider und charakterisiert Hoguet wie folgt: *„Nie überschritt Hoguet durch Krafttouren die Gränzen des wahrhaft grazieusen Tanzes, keinen Augenblick verließ ihn jene Zartheit und Leichtigkeit des Tanzes, die den Zuschauer gar nicht ahnen läßt, welche Kraft und Anstrengung dazu erforderlich ist."*[9]

Michel-François Hoguet erreichte als Tänzer eine derartige Bekanntheit in Deutschland, dass Heinrich Heine seinen Namen in der „Harzreise" für seine politischen Kommentare einsetzen konnte:
„Mit Mühe zeigte ich ihm, wie in Hoguets Füßen mehr Politik sitzt als in Buchholz' Kopf, wie alle seine Tanztouren diplomatische Verhandlungen bedeuten, wie jede seiner Bewegungen eine politische Beziehung habe, so z. B., daß er unser Kabinett meint, wenn er, sehnsüchtig vorgebeugt, mit den Händen weit ausgreift; daß er den Bundestag meint, wenn er sich hundertmal auf einem Fuße herumdreht, ohne vom Fleck zu kommen; daß er die kleinen Fürsten im Sinne hat, wenn er wie mit gebundenen Beinen herumtrippelt; daß er das europäische Gleichgewicht bezeichnet, wenn er wie ein Trunkener hin und her schwankt; daß er einen Kongreß andeutet, wenn er die gebogenen Arme knäuelartig ineinander verschlingt, und endlich, daß er unsern allzugroßen [sic] Freund im Osten darstellt, wenn er in allmählicher Entfaltung sich in die Höhe hebt, in dieser Stellung lange ruht und plötzlich in die erschrecklichsten Sprünge ausbricht."[10]

Seinen Einstand als Choreograph[11] gab Michel-François Hoguet 1818 mit der Einstudierung von Daubervals „**La fille mal gardée**" (unter dem Titel „Das schlecht gehütete Mädchen"), eben dem Ballett, in dem er in Paris als „Einspringer" reüssiert und dadurch ein Engagement am Théâtre de la porte St. Martin erhalten hatte. Ganz überzeugend findet der Rezensent der Vossischen Zeitung die Darbietung nicht: *„So mannichfaltig ergötzlich und sprechend die Pantomime des jungen Paares [Hoguet und Mlle. Lemière] war, so wenig wollte der Augenblick der Ueberraschung gefallen, als die Garben sich öffneten.[12] Es lag vielleicht Kunst in den Stellungen, allein wenig Natur. Desto liebenswürdiger waren die Neckereien am Ende des ersten Akts."*[13]

Fast überschwänglich lobt dieselbe Zeitung im folgenden Jahr dann Hoguets Divertissement „**Die Maskerade**": *„[…] so gefiel desto mehr das neueste Tanz-Divertissement von der Erfindung des selbst so ausgezeichneten Tanz-Künstlers, Herrn Hoguet […]. Die „Maskerade" divertirte wirklich vollkommen durch den Wechsel der lieblichsten und grotesken Figuren. Besonders belustigte das zweifach, vorne alt und hinten jung gestaltete Paar, das Dueodez-Pärchen voll komischer Gravität, in antiker Galla [sic] mit Haarbeutel und Degen, Reifrock und hoher Frisur u. s. w. […] Abwechselung der Charakter-Masken und Mannigfaltigkeit der reich intrumentirten Musik mit glänzendem Kostume verbunden, erheben dieses Divertissement zu einer Lieblings-Unterhaltung."*[14]

7 Vossische Zeitung, 24.4.1817; entsprechend auch in der Spenerschen Zeitung, 24.4.1817.
8 Vgl. das Zitat im vorherigen Absatz.
9 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 135.
10 Heinrich Heine: Die Harzreise 1824, in: Heinrich Heine: Werke, hrsg. v. Paul Stapf (Emil Vollmer Verlag) München Wiesbaden o.J., S. 673-719, hier S. 705. Heine erwähnt Hoguet zudem in: Italien 1828 – Die Bäder von Lucca, ebd. S. 802-870, S. 818.
11 Es wird im Rahmen dieses Artikels darauf verzichtet, Inhaltsangaben der Ballette von Hoguet zu geben. Die (auch als Ballett-Libretti bekannten) gedruckten Inhaltsangaben seiner größeren Ballette, die bei den Vorstellungen im Theater verkauft wurden, sind in Bibliotheken zu finden, so z.B. in der Staatsbibliothek zu Berlin PK oder (auch in digitalisierter Form) in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Bei kleineren Werken gibt es oft keinen Hinweis auf den Inhalt.
Die Namen der Komponisten und die Aufführungszahlen der Ballette finden sich in der Werkliste am Ende dieses Artikels.
Es sei darauf hingewiesen, dass allen Balletten von Hoguet, mit Ausnahme seiner Einstudierung von „Der hinkende Teufel", ein oder zwei andere Werke (Lustspiele o. ä.) vorangestellt waren. Es waren (noch) keine abendfüllenden Ballette oder reine Ballettabende.
12 Lison wird von ihrer Mutter im Haus eingeschlossen. Ihr Liebhaber Colas hat sich jedoch in den Heugarben versteckt, die zuvor in das Haus gebracht wurden Er überrascht Lison, nachdem ihre Mutter das Haus verlassen hat.
13 Vossische Zeitung, 18.8.1818.
14 Vossische Zeitung, 24.4.1819.

Michel-François Hoguet

„Sie schwitz noch nicht! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!“

von Frank-Rüdiger Berger

Mit der Erstaufführung von Hoguets komischem Ballett „**Die Müller**“ im Rahmen eines gemischten Abends begrüßten die Potsdamer das neue Jahr 1820[15], die Berliner lernten es am 12. Januar kennen.[16] Die Spenersche Zeitung berichtet: *„Das hierauf folgende Ballet: die Müller, welches der Einrichtungsgabe des H. Hoguet, wie der Schnellkraft seiner Füße Ehre macht, ist voll Leben und Farce […].“*[17] Immerhin wurde dieses Werk bis 1831 immer wieder einmal gespielt.

Mit „**Nina oder Wahnsinn aus Liebe**“ von Louis Milon studierte Hoguet 1820 nach „La fille mal gardée“ ein weiteres Werk aus dem internationalen Repertoire ein, das in Berlin aber nur wenige Vorstellungen erlebte.
Da half auch das überschwängliche Gedicht nicht, dass die Vossische Zeitung statt einer Kritik veröffentlicht hatte:

An Nina,
zum 19ten Oktober 1820.

Von Natur so zart ist Liebe,
Daß sie blos im Auge bliebe,
In das sie den Einzug hielt,
Wollte nicht das Herz sie haben,
Nicht der Mund an ihr sich laben,
Der so gern mit Liebe spielt.

Und so tränkt, wer liebt, mit Thränen
Seines Herzens stummes Sehnen,
Spricht es laut in Tönen aus.
Lispeln, Schluchzen, Jubeln, Schelten
Wird die Glut der Liebe melden,
Hält sie erst im Herzen Haus.

Du verschmähst der Töne Prangen,
Doch Du bringst die Lust, das Bangen,
Lauter als in Lauten dar.
Diese sprechende Bewegung,
Aller Glieder holde Regung,
Wird der Liebe zum Altar.

Schiltst nicht? doch wir alle zagen!
Klagst nicht? doch muß jeder klagen!
Weinst nicht? Unser Auge weint!
Ganz berauscht von den Gebehrden,
Muß Musik die Luft rings werden,
Mit der Glieder Spiel vereint.

Sähen wir von tausend Bildern
Tausendfache Liebe schildern,
Schilderst Du sie all‘ allein.
Schilderst? Nein, Du selbst warst Liebe,
Zündest wunderbare Triebe,
Liebeslust und Liebespein.[18]

15 Spenersche Zeitung und Vossische Zeitung, jeweils 30.12.1819 bzw. 1.1.1820.
16 Spenersche Zeitung und Vossische Zeitung, jeweils 11.1.1820.
17 Spenersche Zeitung, 15.1.1820.
18 Vossische Zeitung, 24.10.1820.

1821 heirateten Hoguet und die Solotänzerin Emilie Vestris; **Emilie Vestris** stammte aus einem Zweig der berühmten Tänzerfamilie Vestris, ihr Vater war Bibliothekar von Prinz Heinrich in Rheinsberg, wo sie am 16. Februar 1804 geboren wurde. Sie erhielt ihre Ballettausbildung bei Etienne Lauchery in Berlin und Monsieur Anatole (i.e. Auguste-Anatole Petit) in Paris und debütierte 1818 als Solotänzerin in „Das Fest der Terpsichore" an der Berliner Hofoper.[19] Sie starb 1868.
Michel-François und Emilie Hoguet hatten drei Kinder: den Landschafts- und Marinemaler Charles Hoguet (1821-1870), den Tänzer und späteren Landschaftmaler Louis Hoguet-Vestris (1825-1900) und die Schauspielerin Mathilde, verheiratete Frey (1833-1878).[20]
1822 studierte Hoguet Jean Aumers Ballett „**Aline, Königin von Golconda**" in Berlin ein, was nun von einem anderen Zuschnitt war als die früheren Stücke: Bei der Erstaufführung am 27. März 1822 wurde „Aline" nach dem einaktigen Lustspiel „Der Oberst" von Eugène Scribe gegeben und bildete mit seinen drei Akten und fast zweieinhalb Stunden Spieldauer[21] eindeutig den Schwerpunkt des Theaterabends.
Laut Louis Schneider ist „Aline" das Ballett, *„das eigentlich als der Anfangspunkt jener glänzenden Reihe großartiger Balletdarstellungen in Berlin betrachtet werden kann, welche bis auf die neueste Zeit [1841] mit den pariser Balleten wetteifern konnten."*[22]



Emilie Hoguet-Vestris
Lithographie nach Franz Krüger
Theatersammlung Rainer Theobald

„[…] man kann dieses Ballet als den Wendepunkt für das Berliner Ballet überhaupt betrachten", resümiert er und fährt fort: *„Das mythologische Ballet, welches bis dahin fast ausschließlich geherrscht, hatte wie anderwärts auch schon den Ruf entstehen lassen: „Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?"*[23] *und mit Aline war die Bahn [sic] gebrochen."*[24]

Die Vossische Zeitung veröffentlichte statt einer eigenen Rezension einen als „eingesandt" gekennzeichneten Text aus unbekannter Feder, der sich in seiner überaus positiven Bewertung einzelner Aspekte (Choreographie, Musik, Dekoration) und der abschließenden Lobpreisung der Königlichen General-Indentantur wie ein lancierter Werbetext liest. Der Verfasser lobt darin Hoguets *„umsichtige äußerst glänzende Einrichtung [des Balletts] und eifrige Mitwirkung"* und hebt die Berliner Einstudierung gegenüber dem Wiener Original von Aumer hervor.[25]

Auffällig ist, dass auch die Spenersche Zeitung in ihrer Rezension den Stellenwert des Berliner Balletts hervorhebt, hier im Vergleich zum Pariser Ballett:

19 Damen Conversations Lexikon, Band 5. [o.O.] 1835, S. 303, online-Zugriff über http://www.zeno.org/nid/20001738372 [letzter Zugriff 21.2.2019]
20 Alexander Rudin: Hoguet, Michel François, in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 476 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd117526908.html#ndbcontent [letzter Zugriff 21.2.2019]
21 Vossische Zeitung, 4.4.1822.
22 L. S.: Hoguet (Michel François), in: Blum, Herloßssohn, Marggraff: Allgemeines Theater-Lexikon, Bd. 4, S. 243-245, hier S. 245.
23 Wer wird uns von den Griechen und Römern befreien?
24 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 135-136.
25 Vossische Zeitung 4.4.1822.

„Eins hat der Refer.[ent] auf dem Herzen, das herunter muß: er ist auch in Paris gewesen, hat auch geschaut und bewundert, aber schon länger als seit gestern ist ihm das vornehme Herabsehn auf unser Ballet in Vergleichung mit dem Pariser, nichts mehr gewesen, als was gemeiniglich ein vornehmes Herabsehen ist; – ein hohler Dünkel von höherer Einsicht ohne eigenen klaren Begriff und Geist oder noch schlimmer, die alte deutsche Erbsünde, Vergötterung des Ausländischen."[26]
Nimmt man beide Rezensionen zusammen, so liegt es nahe zu vermuten, die Premiere von „Aline" sei zum Anlass genommen worden, die Qualität der eigenen Ballettcompagnie zu betonen.

Die Königlichen Schauspiele dienten immer auch der Repräsentation des preußischen Königshauses, und so wurden besondere Feierlichkeiten mit eigens dafür geschaffenen Huldigungswerken begangen. Michel-François Hoguet schuf 1823 anlässlich der Vermählung des Kronprinzen (des späteren Friedrich Wilhelm IV) mit Prinzessin Elisabeth von Bayern das allegorisch-pantomimische Divertissement „**Die Rückkehr des Frühlings**", das am 1. Dezember 1823 *„beim ersten Erscheinen Ihrer Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Kronprinzessin, im Opernhause"* (vor der Aufführung der Oper „Libussa" von Conradin Kreutzer) aufgeführt wurde.[27]
Ende der 1820er Jahre verließ das Ehepaar Hoguet die Königlichen Schauspiele. Louis Schneider spricht davon, dass er sich *„1830 aus Gesundheitsrücksichten vom Theater zurückziehen"* musste.[28] Zwei erhaltene Schreiben von Hoguet und seiner Frau an den König lassen allerdings andere Gründe vermuten:
Hoguet selbst verweigert in seinem Schreiben an den König vom 11. Februar 1829 Details zu den Gründen seiner Demission: *„Wie schmerzhaft auch der Entschluss meiner Gattin und mir war, von Eurer Majestät die Entlassung zu erbitten, nach all den Beweisen Eurer hohen Gunst, so war es uns trotzdem nicht möglich, den zwingenden Gründen zu widerstehen, die uns dazu bewogen haben und deren Einzelheiten sich nicht dazu eignen, von uns zum Fuße des Thrones getragen zu werden."* Er sei aber bereit, bis zum Engagement eines Nachfolgers zu bleiben.[29]
Einen deutlichen Hinweis auf die Kündigungsgründe gibt jedoch Emilie Hoguet-Vestris bereits in ihrem Schreiben an den König vom 21. Januar 1829: *„Die Pflichten aber, die ich als Gattin gegen meinen Mann, als Mutter gegen meine Kinder habe, sind es auch, die mich zur Auflösung meines amtlichen Verhältnißes [sic] bestimmen. Die Verletzung alles [sic] Anstandes, aller Sitten, der sich der dem Ballett vorstehende Balletmeister Titus zu schulden kommen läßt, konnte von mir nicht ungerügt bleiben, ohne zu besorgen, daß meine [sic] ganzes häusliches Glück gestört würde. Die Pflicht der Selbsterhaltung, die Pflicht, ein drohendes größeres Uebel abzuwenden, mußte mich zu einem Schritt zwingen, der, wenn er auch große Aufopferungen bedingt, doch wenigstens mein häusliches Glück, meine Ruhe sichert."*[30]

Die Familie Hoguet zog nach Paris, kehrte allerdings nach der Juli-Revolution 1830 wieder nach Berlin zurück.[31]
Hier tritt Hoguet erstmals wieder im November 1830 in Erscheinung, als er in der Ballsaison gemeinsam mit dem Komponisten Carl Blum große *„maskirt[e] und unmaskirt[e]"* Bälle im Königlichen Schauspielhaus veranstaltet.[32]
Er trat ein erneutes Engagement an den Königlichen Schauspielen an, diesmal als Pantomimist[33]. Zudem übernahm er 1833 die Solotanz-Klasse.[34]

26 Spenersche Zeitung, 6.4.1822.
27 Spenersche Zeitung, 29.11.1823; eine zweite Aufführung fand am 4.12.1823 statt.
28 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 136.
29 Geheimes Staatsarchiv PK, 1HA Rep.89, Nr. 21144, Fol. 9. Original auf Französisch, Übersetzung vom Autor. Der Nachfolger wurde Paul Taglioni.
30 GStA PK, 1HA Rep.89, Nr. 21144, Fol. 4-5, hier Fol. 4.
31 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 136.
32 Vgl. z. B. Spenersche Zeitung, 20.11.1830.
33 Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass im 19. Jahrhundert die Handlung der Ballette durch Pantomime transportiert wurde. Dass Handlung durch Tanz erzählt wird, ist eine Entwicklung des 20. Jahrhunderts, die gleichwohl schon Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Choreographen Jules Perrot eingeläutet wurde. In vielen der Werke des Choreographen August Bournonville, die sich in ununterbrochener Aufführungstradition im Repertoire des Königlich Dänischen Balletts in Kopenhagen befinden, kann diese Zweiteilung auch heute noch erlebt werden. Auch in Alexej Radmanskys Rekonstruktion von Marius Petipas Ballett „La Bayadère" auf der Grundlage originaler Tanznotationen beim Staatsballett Berlin (Premiere 4.11.2018) bestehen die ersten beiden Akte vornehmlich aus pantomimisch erzählter Handlung mit nur wenigen eingestreuten Tänzen.
34 GStA PK, 1HA Rep.89, Nr. 21145, Fol. 115 und 116.

1837 wurde er offiziell zum Ballettmeister ernannt[35]; dieser Posten war seit dem Ausscheiden des Ballettmeisters Titus 1833 vakant geblieben und Hoguet hatte ihn interimistisch besetzt. Dass Hoguets Nachfolger als Solotänzer, Paul Taglioni, inzwischen eine starke Stellung an den Königlichen Schauspielen hatte, zeigt ein Passus in dem Schreiben, in dem der König seine Zustimmung zu Hoguets Engagement als Ballettmeister gibt: *„Die Dienstleistungen welche der Solotänzer Taglioni aber bisher ohne weitere Konkurrenz verrichtet hat sollen ihm auch ferner ausschließlich verbleiben.“*[36]

Pantomimist, Choreograph und Ballettmeister

1831 schuf Hoguet mit „**Arlequin in Berlin**“ sein erstes neues Ballett nach seiner Rückkehr nach Berlin. Laut Louis Schneider war das Werk *„nach dem Zuschnitt der bekannten englischen Christmass [sic] and Easter pantomimes“* und *„machte ungewöhnliches Glück“*.[37] Das mag beim Publikum durchaus der Fall gewesen sein (wobei das Ballett nur wenige Vorstellungen erlebte), Ludwig Rellstab von der Vossischen Zeitung indes gefiel dieses Ausstattungsspektakel jedenfalls gar nicht:
„[…] Arlequin in Berlin bequemt sich dem gesitteten Ton, und geht fast so ruhig auf seinen Füßen umher, wie irgend ein anderer Berliner. Auch der berlinisirte Pantalon, Pierrot und die andren stehenden Masken haben mit der Italienischen Tracht die Italienische Leichtfüßigkeit abgelegt. Das ganze Stück wird von den Dekorationen und Costüms allein gegeben, die Personen sind Nebensachen. […] Wir werden nicht grämlich zu einem guten Spaß sehen; es ist unsre Art nicht. Wenn man aber bedenkt, daß für die Kosten dieses Ballets ein ausgezeichnetes Mitglied für die Bühne gewonnen werden könnte, so kann man nicht umhin, den großen Aufwand, den man dafür gemacht hat, unzweckmäßig zu nennen.“[38]

Zu einem seiner beliebtesten Divertissements wurde dann Hoguets „**Der Geburtstag**“, das am 29. April 1833 in Potsdam und am Tag darauf im Schauspielhaus in Berlin seine ersten Aufführungen hatte.[39] Es kam bis 1887 auf 106 Aufführungen, wohingegen sein im Juni desselben Jahres geschaffenes einaktiges Ballett „**Der Pflanzer**“ nach nur zwei Vorstellungen wieder abgesetzt wurde.

Auch Hoguets 1833 erstaufgeführtem Ballett „**Vestrissinos[40] vor Gericht**“ war kein großer Erfolg beschieden. Ludwig Rellstab, der dem Ballett generell sehr reserviert gegenüberstehende Kritiker der Vossischen Zeitung, fasst die Handlung in wenigen Worten zusammen: *„Das Endresultat schien mir zu seyn, daß ein verklagter Tänzer, wie Phryne die Richter durch ihre Schönheit, seinen Areopagus (der aber nicht wie der atheniensische im Finstern gerichtet haben kann), durch seine Tanzkunst zur Begnadigung stimmt. Ein vielleicht sublimer Gedanke, zu dem ich mich nur nicht ganz erhebe. Die das schöne Gedicht ent- und verwickelnden Tänze waren zum Theil ganz artig, doch glaub‘ ich, haben wir sie schon besser gesehn.“*[41]
Rellstab nutzt seine Besprechung auch dazu, auf den „Familienklüngel“ der Familie Taglioni im Berliner Ballett hinzuweisen:
„[…] vorzüglich das [Solo] der Dlle. Amiot, der wir die Hauptrolle gewünscht hätten, da sie uns als Tänzerin der Dlle. Galster und der Mad. Taglioni[42] vorzuziehen scheint. Ueberhaupt finden wir, daß unser Ballet zu viel „Familiengruppen“ zeigt, und die nicht zum Stamm der Auserwählten gehörigen Damen […] zu wenig beschäftigt werden. Bei den alten Hebräern kam es freilich nur den Leviten zu, die heiligen Tänze vor der Bundeslade auszuführen, bei uns aber wüßte ich nicht, daß dies ein Familien-Erbrecht wäre.“[43]

35 GStA PK, 1HA Rep.89, Nr. 21147, Fol. 28.
36 Ebd. Dies bezieht sich vermutlich auf den Ballettunterricht, den Paul Taglioni gegeben hat, und seine Choreographien.
37 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 136.
38 Spenersche Zeitung 19.7.1831.
39 Spenersche Zeitung und Vossische Zeitung, jeweils 29.4.1833.
40 In dem Namen klingt die berühmte Tänzerfamilie Vestris an, aus der auch Hoguets Frau stammte.
41 Vossische Zeitung, 24.10.1833.
42 Hulda Galster war die Schwester von Amalie Taglioni, geb. Galster.
43 Vossische Zeitung, 24.10.1833.

Michel-François Hoguet

„Sie schwitz noch nicht! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!“

von Frank-Rüdiger Berger



Brand des Berliner Opernhauses
Steindruck von C.W. Medau & Comp.
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Traurige Berühmtheit erhielt Hoguets militärisches Ballett „**Der Schweizer Soldat**“[44], das am 30. Januar 1835 seine erste Aufführung erlebte: Am 18. August 1843 brannte nach einer Vorstellung dieses Balletts das Berliner Opernhaus ab – ein glimmender Gewehrpfropfen hatte den Brand ausgelöst.
Ludwig Rellstabs Besprechung des Balletts in der Vossischen Zeitung zeugt von einer gewissen Nachlässigkeit des Rezensenten: Sie erschöpft sich in einer ausufernden Nacherzählung der Handlung, wobei Rellstab neben ihrer falschen Verortung in eine Schweizer Landschaft (sie spielt, wie die Spenersche Zeitung richtig schreibt[45], in der Gegend von Neapel) zum Schluss sogar eine falsche Zuschreibung des Balletts als Paul Taglionis Werk unterläuft:
„Es kann jedoch auch alles ganz anders gewesen seyn, da wir alles nur vermuthen indem kein Buch[46] gedruckt war, weil Herr Taglioni bange ist man raube ihm seine Erfindung für 2 Groschen. Sie macht ihm übrigens Ehre, denn das Ballet ist gut arrangiert und unterhält durch stete Lebendigkeit der Scenen; es ist eins der wenigen wo der Referent nicht den Starrkrampf vor Gähnen zu bekommen gefürchtet hat. Daher wünscht er demselben auch ferner ein zahlreiches Publikum.“[47]

Am 19. Februar 1836 folgte mit „**Der Marquis von Carabas**“ eine Umsetzung des Märchens vom gestiefelten Kater. Erneut unterläuft Ludwig Rellstab der Irrtum, das Ballett stamme von Paul Taglioni.[48]
„Man sieht aus Allem daß das geistreiche Werk das Haus öfter füllen wird als Göthes Iphigenia, oder Schillers Don Carlos. Denn im letzen war der erste Rang vorgestern ganz leer, im gestiefelten Kater erdrückend voll“, resümiert Rellstab[49] und man darf bezweifeln, dass er dies gutgeheißen hat.
Die Spenersche Zeitung hebt vor allem den Unterhaltungswert des Balletts hervor: *„Das überfüllte Haus nahm das Ballet mit großem Beifall auf und rief den Erfinder einstimmig heraus, eine Auszeichnung, die er um so mehr verdient, als es in der heutigen Zeit nicht zu den leichtesten Aufgaben gehört, das schwer amüsable Publikum zu unterhalten […].“*[50]

„**Der Mutter Namenstag**, oder Der geprellte Alkalde“ hatte zunächst am 5. Juni 1836 in Potsdam seine Erstaufführung, bevor das einaktige Ballett am 9. Juni erstmals in Berlin zu sehen war. Die Spenersche Zeitung bewertet in ihrer freundlichen, aber letztlich nichtssagenden

44 Auch: „Der Schweizersoldat“.
45 Spenersche Zeitung 2.2.1835.
46 Es gibt gleichwohl eine gedruckte Inhaltsangabe zu „Der Schweizer Soldat“; vgl. die einschlägigen Bibliotheken wie Staatsbibliothek zu Berlin oder Bayerische Staatsbibliothek München. Möglicherweise war das Heft am Premierenabend noch nicht verfügbar.
47 Vossische Zeitung, 2.2.1835.
48 Vossische Zeitung, 22.2.1836.
49 Ebd.
50 Spenersche Zeitung, 22.2.1836.

Besprechung das Werk wie folgt: *„Das Ballet des Hrn. Hoguet „der Mutter Namenstag, oder der geprellte Alcalde“ das am 9. aufgeführt wurde, ist ein artiges Divertissement, ursprünglich auf einem kleinern Raum, als den des größern Opertheaters berechnet, und an das man daher auch nicht die Anforderungen, wie an ein regelmäßiges Ballet, machen kann. Es wurde lebendig ausgeführt, hat eine hübsche, von dem, durch seine größeren Ballet-Compositionen bekannten, Kammermusikus Hrn. Schmidt, componirte Musik und den Reiz des spanischen Costüms, das, schon seiner Fremdartigkeit wegen, seine Wirkung selten verfehlt. Unter diesen Umständen gefiel daher das Ballet, und es war eine wohlverdiente Anerkennung, daß der Urheber desselben, Hr. Hoguet, am Ende gerufen wurde.“*[51]
Das Ballett entsprach mit seinem spanischen Lokalkolorit durchaus dem Zeitgeschmack und brachte es auf 30 Aufführungen.

Die Erstaufführung von Hoguets nächstem Ballett, „**Robinson**“, am 10. Februar 1837 veranlasst die Spenersche Zeitung zu ein paar grundsätzlichen Betrachtungen über zeitgenössische Ballettstoffe:
„Seitdem das Ballet, wie die Oper, sich aus den erhabenen Regionen des Olymps, aus der Geschichte der Götter und Helden, aus den Traditionen Griechenlands und Roms, in die Romantik geflüchtet hat, haben wir allerhand Erscheinungen gesehen, welche den Tanz, mit der Poesie, und zwar mit der phantastischen, näher verflechten. Taglioni der Vater und der Sohn haben in ihrer „Sylphide“ und ihrer „Undine“ die poetische Sage auf die Bühne des Tanzes gebracht, und Hoguet selbst hat durch seinen „gestiefelten Kater“ bewiesen, daß auch das Mährchen [sic] sich sehr gut dazu eigene [sic], eine Gestalt für die Choregie [sic] anzunehmen. Dieß hat indeß schon weiter geführt: wir sehen hier einen vollkommen dramatisirten Campe[52] *vor uns, bei dem unsern Kindern und Kinderfreunden das Herz aufgehen muß […]. Auf jeden Fall macht die Anordnung des Ganzen der Erfindungskunst des Hrn. H.[oguet] alle Ehre, besonders, wenn man bedenkt, daß das einfache Factum des Aufenthalts Robinsons auf der unbewohnten Insel, durch allerhand Zusätze zu einem regelmäßigen dramatischen Ganzen ausgebildet werden mußte.“*[53]
Einen besonderen Eindruck machte am Ende *„die Erscheinung des großen Schiffes, das, vollständig bemannt, und mit den in der Takelage sich bewegenden Matrosen, im Hintergrunde erschien, und durch seine natürlichen Wendungen eine große Täuschung hervorbrachte.“*[54]
Hinsichtlich der Kostüme allerdings *„möchten wir der Kleidung der Damen etwas mehr Annäherung an das Costüm der Südsee […] und etwas weniger Pariser Ball-Toilette wünschen“*, bemängelt der Rezensent der Spenerschen Zeitung.[55]

Hoguets heiteres Ballett „**Der Soldat aus Liebe**“ (Erstaufführung am 4. Juni 1837) folgte einem bekannten Muster: *„Das alte Thema verliebter List gegen rauhe [sic] väterliche Strenge und Hausaufsicht wird auch hier, aber mit neuen Wendungen, und zum Theil sehr artig variiert“*, befindet Ludwig Rellstab in der Vossischen Zeitung und hebt, wie auch die Spenersche Zeitung, die Exerzierszene im zweiten Akt als besonders lustig hervor.[56]

Mit seiner Einstudierung von Jean Corallis Ballett „**Der hinkende Teufel**“ (Le diable boiteux) brachte Hoguet dann am 9. März 1838 das Werk auf die Bühne des Königlichen Opernhauses, in dem Fanny Elßler 1836 mit ihrer Cachucha, einem spanischen Tanz, einen Sensationserfolg an der Pariser Opéra gehabt und sich endgültig als große Rivalin von Marie Taglioni etabliert hatte.
Hoguet selbst spielte Asmodeus, den hinkenden Teufel: *„Die Lebendigkeit, mit welcher Hr. P. Taglioni die Rolle des jungen Studenten gab, contrastirte sehr gut mit der Verschmitztheit des hinkenden Teufels (Hrn. Hoguet), dessen schnelle Verwandlungen, z. B. in den Tanzmeister der großen Oper, sehr komische Situationen herbeiführten“*, befindet die Spenersche Zeitung und resümiert: *„Auf jeden Fall ist die Ausstattung einer königl. Bühne würdig, und konnte so nur durch einen Verein von Talenten, wie ihn das k. Theater besitzt, bewirkt werden. […] Bei wiederholten*

51 Spenersche Zeitung, 11.6.1836.
52 Joachim Heinrich Campe hatte Defoes Roman „Robinson Crusoe“ 1778/80 als „Robinson der Jüngere“ frei übersetzt und überarbeitet.
53 Spenersche Zeitung, 13.2.1837.
54 Ebd.
55 Ebd.
56 Vossische Zeitung, 15.6.1837; Spenersche Zeitung 12.6.1837.

Darstellungen wird sich Manches noch besser zusammenfügen, als es, bei so vieler und complicirter Scenerie, bei einer ersten Aufführung geschehen konnte, und vielleicht wird sich dann auch Manches abkürzen lassen, was der raschen Entwickelung der Handlung im Wege steht.“[57]



Michel-François Hoguet als Robert
in „Robert und Bertram“
Lithographie,
Theodor Hosemann, 1841
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Hoguets komisches Zauberballett „**Die Feen**“ wurde am 13. Dezember 1838 zum ersten Mal aufgeführt, hielt sich aber nur für wenige Vorstellungen im Repertoire.
„Von einer Intrigue ist, in einem Feenmährchen [sic], wenig die Rede, und auch hier läßt sich das Ganze durch den Kampf der guten und bösen Fee, des tanzenden und pantomimischen Princips, sehr leicht definieren“, meint die Spnersche Zeitung und fährt fort: *„Der in einen Papagei verwandelte, mit allem möglichen „Liebreiz“ ausgestattete Prinz gehört zu den nothwendigen Erfordernissen eines Feenmärchens [sic!]. Eine eigenthümliche Erscheinung ist die, durch Hrn. Stullmüller personificierte, Tochter der bösen Fee, „Rosenknospe“, die sich indeß ziemlich als aufgeblüht quali-ficiren dürfte. Ihr Solo ist eine sehr scharfe Satire auf den heutigen Ballet-Solo-Tanz, die auch von dem Publikum sehr wohl verstanden wurde und herzliches Lachen erregte.“*[58]



Robert und Bertrand.

Pantomimisches Ballet in zwei Akten

Hoguet.

Musik von H. Schmidt.

In die Scene gesetzt und für die k. k. Hofopernbühne eingerichtet

Hrn. P. Taglioni.

Wien, 1873.

Robert und Bertrand
Pantomimisches Ballet in zwei Akten
von Hoguet
In die Scene gesetzt und für die k.k.
Hofopernbühne eingerichtet
von Hrn. P. Taglioni
Wien 1873
Ballett-Libretto,
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Am 2. Juni 1839 folgte Hoguets als *„militärisches Gemälde“* bezeichnetes Ballett „**Das Jubiläum**“; es bestand aus einer *„Reihe sehr unterhaltender und anziehender pantomimischer und artistischer Darstellungen […], die sich auf die Feier des Jubiläums eines alten österreichischen Veterans (Hrn. Hoguet) beziehen.“*[59] Neben den diversen Tänzen gab es u.a. auch lebende Bilder (der Krieg, der Sieg und der Friede) und zum Schluss Joseph Haydns *„schönes, einfaches Volkslied: ‚Gott erhalte Franz den Kaiser‘.“*[60]

Eines der bekanntesten Ballette von Hoguet, „**Robert und Bertrand**[61]“ wurde am 22. Januar 1841 zum ersten Male aufgeführt und gehört mit 115 Aufführungen bis 1890 zu seinen erfolgreichsten Werken. Das Ballett ist keine Adaption von Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“, wie man aufgrund der Namen vielleicht annehmen könnte, sondern *„beruht hauptsächlich auf der Geschichte des berüchtigten Gauners Robert Macaire, die für die kleinen Pariser Theater eine reiche Quelle dramatischer Darstellungen geworden ist“*, erläutert die

57 Spenersche Zeitung, 12.3.1838.
58 Spenersche Zeitung, 15.12.1838.
59 Spenersche Zeitung, 17.6.1839.
60 Ebd.
61 Zum Teil wurde auch die deutsche Namensvariante Bertram benutzt.



Louis Schneider als Bertram
in „Robert und Bertram“
Lithographie,
Theodor Hosemann, 1841
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Spenersche Zeitung. Sie fährt fort: *„Das Entkommen Robert‘s (Hr. Hoguet) und seines Spießgesellen (Hr. Schneider) aus dem Gefängnisse, ihr Erscheinen auf einer Hochzeit und später in der großen Welt, und die verschiedenen Abentheuer, die sie erleben, bilden die Fabel des Ballets, das, wie man voraussehen kann, an Abwechselungen nicht arm ist, ohne das gedruckte Programm indeß schwerlich ganz verständlich seyn dürfte.“*[62]

„Die Titelrollen wurden von den Hrn. Hoguet und Schneider, mit den ihnen eigenen Talenten ausgeführt; das von ihnen produzirte Steyrische pas de deux mit welchem sie sich bei der argwöhnischen Obrigkeit als reisende Künstler dokumentirten, war höchst ergötzlich und verfehlte seine Wirkung auf die Versammlung nicht“, urteilt die Vossische Zeitung.[63]

Das Ballett endet mit einem szenischen Höhepunkt: *„Während der Lustbarkeiten [in einem „öffentlichen Garten“] erscheinen Robert und Bertrand, noch immer von den Gensd‘armes verfolgt, und verbergen sich in dem Gedränge“*, heißt es in der gedruckten Inhaltsangabe. *„Sie erblicken den Luftballon, besteigen die Gondel, durchschneiden die ihn festhaltenden Schnüre, und erheben sich in die Luft. Aller Blicke richten sich auf dies unerwartete Schauspiel, und während der allgemeinen Verwunderung fällt der Vorhang.“*[64]

„Ich werde mich glücklich schätzen, wenn dieser mein erster Versuch im Tragischen, mit derselben Nachsicht aufgenommen wird wie meine früheren Arbeiten“, schreibt Hoguet in der Vorbemerkung zur gedruckten Inhaltsangabe[65] seines großen pantomimischen Balletts „**Die Danaïden**“, das am 11. Februar 1842 erstmals aufgeführt wurde.[66]

Die Spenersche Zeitung bescheinigt ihm, dass *„das erste ernste Ballet, das wir, nach vielen gelungenen im komischen Fache, von ihm erhalten, beweiset, daß sein Talent für die Darstellung großartiger Tanz-Gemälde nicht zu den geringsten gehört.“* Gleichwohl *„möchte sich in der Schluß-Scene, im Orkus, vielleicht Manches noch auf eine grandiosere Art anordnen lassen, damit namentlich die Art und Weise, wie die Furien die Strafe an den Danaïden vollziehen, weniger in das Gebiet der gewöhnlichen Pantomime fiele.“*[67]



Die Danaïden.

Großes pantomimisches Ballet
in zwei Akten

Musik

Berlin.

Die Danaïden
Großes pantomimisches Ballet in zwei Akten
vom Königl. Balletmeister M. Hoguet
Berlin [1842]
Ballett-Libretto,
Slg. Frank-Rüdiger Berger

62 Spenersche Zeitung, 25.1.1841.
63 Vossische Zeitung, 25.1.1841.
64 Robert und Bertrand. Pantomimisches Ballet in 2 Akten von M. Hoguet. Musik von H. Schmidt. Decorationen von C. Gropius. Berlin 1841.
65 Die Danaïden. Großes pantomimisches Ballet in zwei Akten vom Königl. Balletmeister M. Hoguet. Musik vom Königl. Hof-Componisten H. Schmidt. Decorationen vom Königl. Decorations-Maler C. Gropius. Berlin o.J. [1842].
66 Die Danaïden sind die 50 Töchter des König Danaus; sie sollen die 50 Söhne seines Bruders Aigyptos heiraten, damit zwischen beiden verfeindeten Brüdern wieder Frieden herrscht.
67 Spenersche Zeitung, 14.2.1842.

Die pantomimische Darstellung der Handlung bildet in den Besprechungen ein wichtiges Kriterium: *„Die große Schwierigkeit, eine fortlaufende Handlung durch eine Reihe von Geberden zu bezeichnen, wird bei dem ernsten Ballet ganz besonders fühlbar, und es ist ein nicht kleines Verdienst, wenn die Pantomime den Mangel der Rede oder des Gesanges nur einigermaßen ersetzt“*, urteilt die Spenersche Zeitung.[68]
Ludwig Rellstab in der Vossischen Zeitung sieht dies kritischer und gibt gerne zu, dass er von einem ihn belustigenden Gedanken abgehalten wurde, dem Geschehen angemessen zu folgen:
„Wir finden nur die Tänze zu lang ausgesponnen um ein Interesse am Fortgang der Handlung wach zu halten, auch dünkt uns das pantomimische Talent unserer Tänzer nicht ausgebildet genug, um den Grad der Affekte, der hier erforderlich ist, auszudrücken. Aufrichtig gestanden verwandelt sich dem Ref.[erenten] die beabsichtigte tragische Wirkung allzuoft in eine komische. […] Ein Gedanke trug wesentlich bei, uns die tragische Stimmung zu verderben. Alle diese Danaïden sind jung, schön und gleichzeitig heirathsfähig; wie muß der Zustand im Hause des Königs Danaus gewesen sein, als sie sämmtlich zwischen ein und vier Jahren alt waren! Welch ein Kindergeschrei! Selbst die Instrumentation neurer Opern würde es nicht betäuben. Für diese Vorhölle schon sollte er [König Danaus] etwas gnädiger von den Höllenrichtern behandelt werden.“[69]
Dass das selbst eingestandene Desinteresse, mit dem Ludwig Rellstab in der Vossischen Zeitung Ballettproduktionen bespricht[70], immer wieder auch zu Nachlässigkeiten führte, zeigte sich hier erneut, wenn er, wie schon bei „Der Schweizer Soldat“ und „Der Marquis von Carabas“, das Werk Paul Taglioni statt Hoguet zuschreibt.[71]

Mit seiner Einstudierung von „**Die Willys, oder Gisela**“ holte Hoguet am 5. Mai 1843 das zwei Jahre zuvor an der Pariser Opéra uraufgeführte Erfolgsstück „**Giselle**“ nach Berlin.
„Die Anordnung des Ballets macht dem Talent des Hrn. Hoguet Ehre, und wir ziehen sie in mehreren Einzelnheiten, z. B. den geschmackvollen Arrangements der Gruppen in dem Winzerfeste des ersten Aufzuges, der Pariser vor“, lobt der Rezensent der Spenerschen Zeitung. *„Die tanzenden Gruppen der Wilis, im zweiten Aufzuge, sind ungemein anmuthig.“*[72]

Im Rahmen eines Benefizabends für die Tänzerin Adele Polin wurde am 4. November 1844 erstmals Hoguets „**Eine Tänzerin auf Reisen**“ aufgeführt.[73] Dem Anlass gemäß gab diese „Episode mit Tanz“ *„unserer ausgezeichneten Solotänzerin, Mlle. Polin, Gelegenheit, sich in den mannichfachsten Gestalten zu zeigen, als Dame, als Sylphide, als Polin u. s. w., und ihr vielseitiges Talent dabei geltend zu machen“*, führt die Spenersche Zeitung aus.[74]

Mit nur elf Vorstellungen war Hoguets am 10. September 1845 erstaufgeführtes phantastisch-komisches Ballett „**Die unterbrochene Hochzeit**“ nicht sehr langlebig.
Die personifizierte Laune als allegorische Figur auftreten zu lassen, *„ist ein recht hübscher Gedanke“*, wie Dr. O. Lange in der Vossischen Zeitung schreibt, die Darstellung von Geisteskranken aber fordert seinen Widerspruch und den seines Kollegen von der Spenerschen Zeitung heraus:
„Das Ballet in Rede stellt das Wesen und Treiben der Laune in einzelnen Bildern dar, die mit einem Hochzeitsfest in nähere Verbindung gebracht werden. Hr. H.[oguet] hat diesen Anknüpfungspunkt jedenfalls recht sinnig gewählt; denn es ist eine ausgemache Sache, daß in keinem Lebensverhältniß die Laune so ihr Wesen treibt und auch wohl treiben darf, wie in der Ehe,“ schreibt Lange. *„Ein entschiedener Mißgriff aber ist es, wenn die Narrheit, wie hier geschieht, als eine Schwester der Laune behandelt wird. Von dem, was man so im gewöhnlichen Leben Narrheit nennt, mag's immerhin gelten, wiewohl ich diese Narrheit eher eine Tochter der Laune nennen möchte. Die*

68 Ebd.
69 Vossische Zeitung, 14.2.1842.
70 „Ref.[erent] hat so lange keine Veranlassung zum Theaterbesuch gehabt, daß er gar nicht mehr weiß, wie er eine Theaterkritik einzurichten hat, vollends über ein Ballet, wo er sich immer auf einem Boden befindet, auf welchem er nicht sicher steht und geht, geschweige tanzt.“ Vossische Zeitung, 14.2.1842. Ähnliche Bemerkungen finden sich in vielen seiner Ballettbesprechungen.
71 Vossische Zeitung, 14.2.1842.
72 Spenersche Zeitung, 8.5.1843.
73 Vgl. dazu: Frank-Rüdiger Berger: Eine Tänzerin auf Reisen oder: Im Wald, da sind die Räuber. Metamorphosen eines Ballett-Divertissements, in: Die Vierte Wand. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V., Ausgabe 7, 2017, S. 128-137.
74 Spenersche Zeitung, 13.11.1844.



Die
unterbrochene Hochzeit.
Phantastisch komisches Ballet
in 2 Akten und 4 Bildern
vom
Königlichen Balletmeister M. Hoguet.
Musik vom Königl. Kammermusikus
Gährich.
Decorationen von den Königl. Decorations-Malern
Gerst und Gropius.
Berlin, 1845.
Preis: 2½ Silbergroschen.

Die unterbrochene Hochzeit
Phantastisch-komisches Ballet in
2 Akten und 4 Bildern
vom Königlichen Balletmeister
M. Hoguet
Berlin 1845
Ballett-Libretto,
Slg. Frank-Rüdiger Berger

Narrheit aber, welche wir im Narrenhause finden, ist sehr miserabel und aller poetischen Komik bar. Wehe den armen Ehemännern und Ehefrauen, die um von der Laune curirt zu werden, den Weg durchs Narrenhaus nehmen müssen. Da mit dieser Katastrophe das Ballet abschließt, fehlt ihm auch die eigentliche Auflösung.“[75]
Auch nach Ansicht der Spenerschen Zeitung *„macht die Erscheinung der Geisteskranken im Narrenhause keinen erfreulichen Eindruck“*; der Rezensent lobt aber: *„Daß sämmtliche Tänze mit der größten Präcision ausgeführt werden, ist bei der bekannten Kunst des Balletmeisters, wie der Solotänzer und des zahlreichen Corps de Ballet, von selbst anzunehmen.“*[76]

Auch seinem nächsten Ballett, „**Der türkische Arzt**“ (Erstaufführung am 8. Dezember 1846[77]), war trotz positiver Berichterstattung kein großer Erfolg vergönnt.
„Hr. Hoguet-Vestris ist die Achse, um die sich das Ballet dreht, er seinerseits dreht sich gewandt um sich selbst, und hüpft in schwindelnde Höhe ohne aus dem Geleise zu kommen,“ lobt Ludwig Rellstab in der Vossischen Zeitung.[78]
Die Spenersche Zeitung beschreibt die choreographischen Anforderungen eines Ballettmeisters wie Hoguet:
„Von den idealen Tänzen [im Unterschied zu den zuvor genannten Charaktertänzen] gebührt dem pas de trois des Hrn. Hoguet-Vestris und der Damen Brue und Polin der Preis. Die Schritte in der Tanzkunst (jeder hat seinen Namen) bleiben natürlich dieselben, ebenso wie die Töne in der Musik. Wie es aber in der Macht des Tonsetzers steht, die Töne harmonisch zu verschmelzen, und aus ihren mannigfaltigen Combinationen immer neue Schöpfungen zu bilden, so vermag ein talentvoller Tanz-Componist wie unser Balletmeister Hoguet, durch die Verkettungen der Pas und durch sinnige Combinationen malerischer Gruppen auch stets Neues zu schaffen, wobei er gleichzeitig der Individualität der Tänzer angemessen componiren muß, wenn die Künstler so Vollendetes leisten sollen, wie die genannten drei Künstler in dem obgedachten Pas de trois.“[79]

Am 13. März 1848, zu politisch wahrlich unruhigen Zeiten, brachte Hoguet Pierre Gardels bekanntes Ballett „**Paul und Virginie**“ heraus, das bereits von 1816 bis 1825 in einer Einstudierung von Anatole im Repertoire der Königlichen Schauspiele gewesen war.[80]
Dr. L[ange] in der Vossischen Zeitung hebt in seiner Besprechung besonders hervor, dass die Handlung *„ohne Commentar“*, also ohne das Hinzuziehen der gedruckten Inhaltsangabe verständlich sei: *„Was man von der Handlung zu erwarten habe, wird der Leser aus der Ueberschrift bald herausmerken; aber er wird vielleicht nicht vermuthen, daß Hr. Hoguet in dieser Composition eine seiner glücklichsten Erfindungen niedergelegt hat. Die Situationen sind voll Leben und das Ballet ist an sich, ohne Commentar, ganz verständlich, worauf wir ein*

75 Vossische Zeitung, 12.9.1845.
76 Spenersche Zeitung, 12.9.1845.
77 Vgl. Spenersche und Vossische Zeitung, 8.12.1846; Schäffer und Hartmann nennen den 6.12.1846 als Erstaufführungsdatum; da sie aber keine Aufführung des Balletts in Potsdam oder Charlottenburg angeben, die vor dem Berliner Premierendatum hätte liegen können, ist dies vermutlich ein Irrtum oder Druckfehler; vgl. C. Schäffer, C. Hartmann: Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblich auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885. (Berliner Verlags-Comtoir) Berlin 1886, S. 85.
78 Vossische Zeitung, 10.12.1846.
79 Spenersche Zeitung, 11.12.1846.
80 Schäffer und Hartmann: Die Königlichen Theater in Berlin, S. 67.

Gewicht legen. […] Jedenfalls aber, dies sei schließlich wiederholt, ist Paul und Virginie eins der interessantesten Ballets, die wir hier gesehen. Hr. Hoguet wurde gerufen.“[81]

Am 6. Dezember 1849 erfolgte anlässlich des Gastspiels von Lucile Grahn die Berliner Erstaufführung von „**Das hübsche Mädchen von Gent**“, eines 1842 in Paris uraufgeführten Balletts von Albert, mit dem bereits Carlotta Grisi und Fanny Elßler große Erfolge gefeiert hatten. Es gehörte auch zu Grahns Repertoire, mit dem sie an Bühnen in Deutschland gastierte.[82] Hoguet hatte bei der Inszenierung *„wesentliche Dienste geleistet“*, wie die Spenersche Zeitung schreibt, aber auch Paul Taglioni steuerte ein Pas de deux bei.[83]

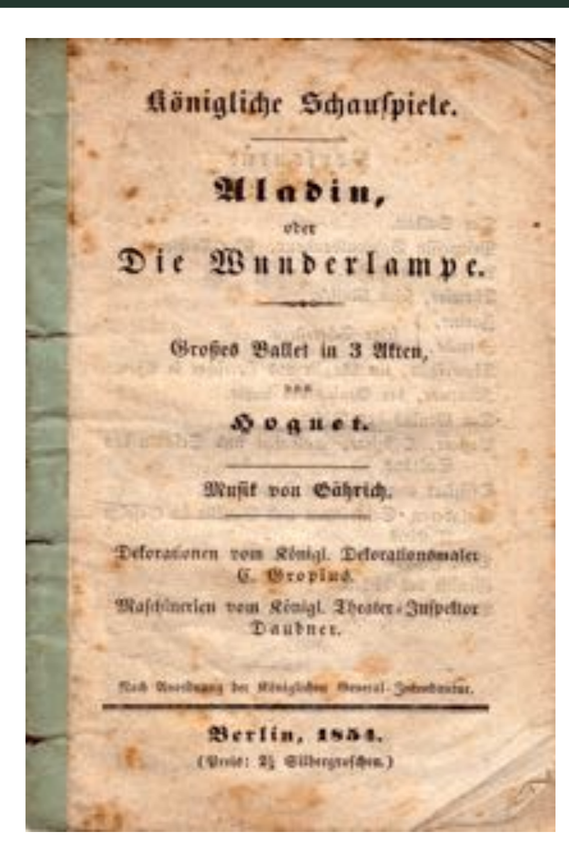
Zwei Ballettmeister: Hoguet und Paul Taglioni

„Diese sämmtlichen Ausgaben für Taglionis und Hoguets sind nicht zu vermeiden, wenn die Luxus-Branche des Ballets in ihrem Glanze nach dem Wunsche der Königlichen Prinzen und vieler Freunde des Ballets erhalten werden soll, mit Glanz, der nach einstimmiger Meinung Hiesiger und Fremder im Ganzen den des Ballets in London und Paris überbietet.“[84]
Mit diesen Worten begründet Generalintendant Karl Theodor von Küstner am 31. August 1849 in einer umfangreichen Eingabe an König Friedrich Wilhelm IV. die neuen Vertragsregelungen, die er für Paul Taglioni und seine Tochter Marie sowie Michel-François Hoguet und dessen Sohn Louis Hoguet-Vestris vorschlägt.
Dass es bei dem beschriebenen Glanz des Balletts gleichwohl nicht nur um den reinen Kunstaspekt, sondern auch um handfeste politische Selbstdarstellung des preußischen Königs am Ende der Revolutionswirren von 1848/1849 geht, zeigt die weitere Argumentation Küstners: *„Wird daher dieser glänzende Stand des Ballets beibehalten, werden fortdauernd auch für Oper und Schauspiel alle Anstrengungen verlangt und gemacht, um das Königliche Theater der Kapitale des mächtigsten und hochstehendsten der deutschen Fürsten und der Großmacht Preußens so kunstgemäß als glänzend zu erhalten, ja möglichst noch mehr zu vervollkommnen, so glaube ich bei dieser Gelegenheit unumwunden aussprechen zu müssen, daß für die Zukunft mit einem minderen Allerhöchsten Zuschusse als den bisherigen von 150,000 Th. schwerlich ausgereicht werden dürfte.“*[85]

Es war eine Zeit des Übergangs im Ballett der Königlichen Schauspiele: Paul Taglioni wurde nun als Tänzer pensioniert und neben Michel-François Hoguet als zweiter Ballettmeister installiert.
Zwei Ballettmeister – ein alteingesessener älterer und ein sehr ambitionierter jüngerer – das konnte nicht gut gehen, wie der Kapellmeister und Komponist Heinrich Dorn in seinen Erinnerungen beschreibt: *„Nach v. Küstner's Abgange [als Generalintendant 1851] hatte – wie allgemein behauptet wurde – die in der Natur der Sache begründete Rivalität zwischen den zwei berühmten Choreographen des Hoftheaters eine so unangenehme Haltung und Spaltung der ganzen choreographischen Masse angenommen, daß sich der neue Intendant [Botho von Hülsen] in die traurige Lage versetzt sah, einen seiner beiden Balletmeister fallen zu lassen, wenn nicht das ganze Institut darunter leiden sollte. Natürlich traf dieses Loos den ältern, wenn auch derselbe kurz vorher durch seinen Aladin bewiesen hatte, daß er noch wohl fähig sei in der bisherigen Weise fortzuarbeiten.“*[86]

Der hier angesprochene „Aladin“ war Hoguets letztes, am 19. Januar 1854 erstaufgeführtes großes Zauber-Ballett „**Aladin, oder Die Wunderlampe**“, das mit 141 Vorstellungen bis 1891 zugleich sein erfolgreichstes wurde.
„Wir glauben nicht zuviel zu sagen“, resümiert die Spenersche Zeitung, *„wenn wir dieß Ballet,*

81 Vossische Zeitung, 15.3.1848.
82 Vgl. Pia und Pino Mlakar: Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München. Band II. (Florian Noetzel GmbH) Wilhelmshaven1996, S. 23.
83 Spenersche Zeitung, 8.12.1849.
84 GStA PK, 1HA Rep.89, Nr. 21149, Fol. 221-226, hier Fol. 226.
85 Ebd.
86 Heinrich Dorn: Aus meinem Leben. Erinnerungen. Dritte Sammlung, Berlin 1872, S. 139-150, hier S. 147.



Königliche Schauspiele.

Aladin,

oder

Die Wunderlampe.

Großes Ballet in 3 Akten,

von

Hoguet.

Musik von Gährich.

Dekorationen vom Königl. Dekorationsmaler C. Gropius.

Maschinerien vom Königl. Theater-Inspektor Daubner.

Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur.

Berlin, 1854.

(Preis: 2½ Silbergroschen.)

Aladin, oder Die Wunderlampe
Großes Ballet in 3 Akten von Hoguet
Berlin 1854
Ballett-Libretto,
Slg. Frank-Rüdiger Berger

hinsichtlich der Ausstattung, zu den prachtvollsten rechnen, welche bis jetzt auf der k. Bühne erschienen sind. Das Publicum des überfüllten Hauses nahm den lebhaftesten Antheil daran. II. MM. der König und die Königin, so wie der gesammte k. Hof, beehrten die Darstellung bis zum Schlusse mit ihrer Gegenwart.“[87]

Würdigungen

Und so wurde Michel-François Hoguet 1856 in den Ruhestand versetzt, nicht ohne angemessen verabschiedet zu werden: *„Der Chef und die Vorstände des K.[öniglichen] Theaters haben dem aus ihrer Mitte scheidenden Balletmeister Hoguet als ein Zeichen der Erinnerung an dessen künstlerisches Wirken einen von dem Hofjuwelier Friedberg angefertigten reich verzierten Stock verehrt, der die Namen aller Betheiligten trägt“*, vermeldet die Vossische Zeitung und fährt fort: *„Sichtbar ergriffen nahm der Gefeierte den ihm gewordenen Beweis der Achtung und Anerkennung auf, die auch in den weiteren Kreisen seiner Verehrer gewiß allen Anklang finden wird.“*[88]
Louis Schneider, der langjährige Weggefährte und Darstellerkollege (z.B. in „Robert und Bertrand“) veröffentlichte die hier mehrfach zitierte Würdigung im Deutschen Bühnen-Almanach 1857.
„Hoguet hat die ganze Entwickelung der Königl. Bühne zu ihrer jetzigen Bedeutung mit erlebt und mit an ihr gearbeitet. Das möge ihm nicht vergessen werden!“ mahnt Schneider dort. *„Von seinem Engagement […] datirt sich in Berlin überhaupt die Existenz eines Ballets in dem Maßstabe, welchen die Metropolen Europa's an diesen Zweig der theatralischen Kunst zu legen gewohnt sind.“*[89]

Heinrich Dorn würdigt in seinen Erinnerungen an Michel-François Hoguet dessen Musikalität, die allerdings vor den Aufführungsgewohnheiten immer wieder kapitulieren musste:
„Hoguet's Tanz, gleichwohl ob sein eigener oder der seines Balletcorps, richtete sich immer streng nach der Musik; nie brauchte sich dagegen die Musik seinen Schritten und Wendungen anzufügen oder unterzuordnen. Sieben Jahr [sic] habe ich mit ihm an unserm königlichen Theater zusammengewirkt, aber ich kann mich auch nicht Eines Falles erinnern, daß er an dieser oder jener Stelle langsameres oder rascheres Tempo gewünscht hätte, als es in der Partitur eben vorgeschrieben stand. Davon ausgenommen waren natürlich die schoflen Balleteinlagen, welche fast allen großen Opern octroirt wurden, Einlagen, nach deren ordinärster Circus- und Acrobatenmusik, ohne künstlerisch geordneten Rhythmus und mit fortwährend schwankendem Zeitmaaß manche Balleteusen wie angeheiterte Bachstelzen auf dem Podium hin- und herturkelten [sic]. Dergleichen war für Hoguet ein Greuel – es ließ sich nur leider nichts dagegen machen.“[90]

87 Spenersche Zeitung, 21.1.1854.
88 Vossische Zeitung 2.4.1856.
89 L. Schneider: Michel François Hoguet, Deutscher Bühnen-Almanach 1857, S. 130-139, hier S. 131.
90 Heinrich Dorn: Aus meinem Leben. Erinnerungen, S. 139-150, hier S. 146.

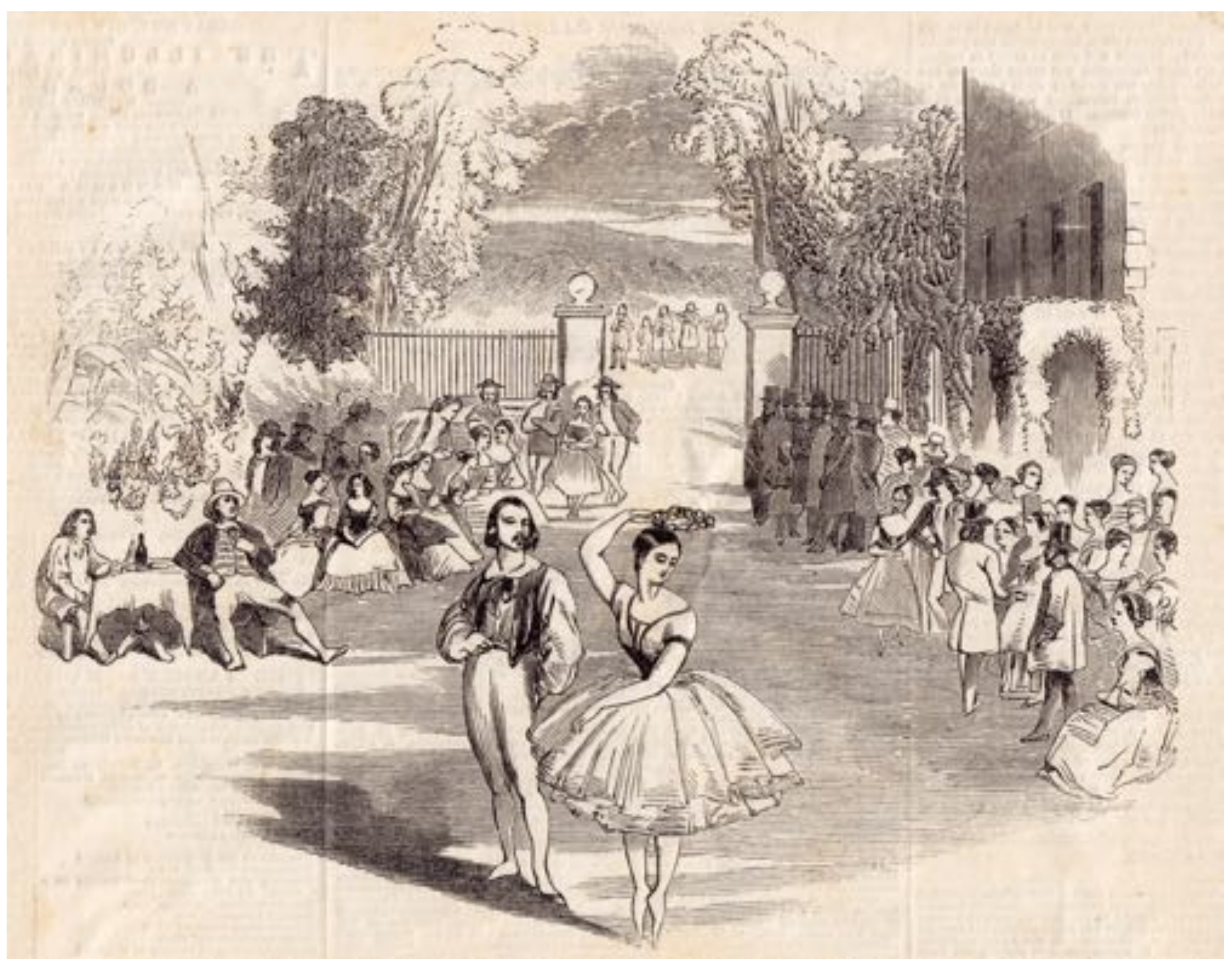
Michel-François Hoguet

„Sie schwitz noch nich! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!“

von Frank-Rüdiger Berger

Am 5. April 1871 starb Michel-François Hoguet in Berlin. *„Der pensionirte k. Balletmeister Hoguet, eine seit länger als einem halben Jahrhundert in Berlin eingebürgerte und beliebte Persönlichkeit, ist vorgestern Mittag plötzlich im 79. Lebensjahre hier gestorben“*, vermeldete die Spenersche Zeitung.[91]

Michel-François Hoguet stand dem Berliner Ballett zu einer Zeit als Ballettmeister vor als in Europa im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die Gattung Ballett im Zuge verschiedener Neuerungen großen Aufschwung nahm. Die Gründe für den Erfolg waren vielfältig: Die neuen Themen des „romantischen Balletts“ (z.B. der Konflikt zwischen Menschen und Geisterwesen), die Weiterentwicklung des Einsatzes von Spitzentanz, neue Beleuchtungseffekt durch das Gaslicht und auch neue Werbemittel (Lithographien) verhalfen dem Ballett zu großer Popularität. Nachdem im 18. Jahrhundert der männliche Tänzer die Szene dominiert hatte, stand nun mehr und mehr die Ballerina im Zentrum und reisende Stars wie Marie Taglioni, Fanny Elßler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito oder Lucile Grahn begeisterten europaweit das Publikum.
Auch im Repertoire der Königlichen Schauspiele emanzipierte sich zu dieser Zeit die Ballettsparte und entwickelte sich von einem lediglich dekorativen Abschluss mehrteiliger Theaterabende hin zu deren Schwerpunkt. Und mit „Der Hinkende Teufel“ brachte Hoguet sogar eines der ersten abendfüllenden Ballette an den Königlichen Schauspielen heraus.
Einige von Hoguets Werken erfreuten sich großer Beliebtheit und blieben bis Anfang der 1890er Jahre im Repertoire, bis die Zeitläufte endgültig über die Ballettästhetik der Mitte des 19. Jahrhunderts weggingen.



Scene from „Robert and Bertrand“ - Drury-Lane Theatre London 1845 - Holzstich - Slg. Frank-Rüdiger Berger
Am 4.2.1845 hatte bereits Hoguets Ballett „Les Danaïdes“ seine Erstaufführung am Londoner Dury-Lane Theatre erlebt. Die Erstaufführung von „Robert and Bertrand“ war am 24.3.1845.

91 Spenersche Zeitung, 7.4.1871. Eine im Wortlaut fast gleichlautende Meldung veröffentlichte an diesem Tage auch die Vossische Zeitung.

Werkliste[92]

Vorbemerkung: Kürzere (meist einaktige) Ballette und Divertissements wurden nicht nur im Opernhaus (O.-H.), sondern auch im Schauspielhaus (S.-H.) im Rahmen von mehrteiligen Vorstellungen aufgeführt. Der Berliner Aufführungsort ist in der Auflistung von Schäffer und Hartmann selten angegeben, ist aber in den Spielplanankündigungen bzw. Kritiken der Zeitungen recherchierbar.
Die Aufführungsorte außerhalb Berlins werden hier wie bei Schäffer und Hartmann wie folgt abgekürzt:
P. = Potsdam, Stadttheater
N.P. = Neues Palais in Potsdam
Ch. = Charlottenburg, Schlosstheater

12. August 1818
Das schlecht bewachte Mädchen
Pantomimisches Ballett in 2 Akten; von Jean Dauberval, eingerichtet von Hoguet; Musik von verschiedenen Komponisten; seit 1864 Musik von Peter Ludwig Hertel
Bis 19. September 1894 – 127-mal, davon i. P. 8-mal, i. Ch. 2-mal, i. N.P. 1-mal; außerdem 1-mal II. Akt

21. April 1819
Die Maskerade
Divertissement von Hoguet, Musik von Georg Abraham Schneider
Bis 16. März 1820 – 5-mal, davon in P. 1-mal

1. Januar 1820
Die Müller
Komisches Ballett in 1 Akt; eingerichtet von Hoguet; Musik von Wilhelm Telle
Bis 28. April 1831 – 14-mal, davon in P. 5-mal, in Ch. 1-mal, im N.P. 1-mal

19. Oktober 1820
Nina, oder Wahnsinn aus Liebe
Pantomimisches Ballett v. Louis Milon; eingerichtet von Hoguet; Musik v. Persius (vermutlich: Louis-Luc Loiseau de Persuis) u. anderen Komponisten
Bis 26. Februar 1821 – 8-mal

27. März 1822
Aline, Königin von Golconda
Großes Ballett in 3 Akten, von Jean Aumer, eingerichtet von Hoguet; Musik von Carl Blum
Bis 4. September 1836 – 45-mal

2. Juli 1823
Der Carneval von Venedig[93]
Pantomimisches Ballett in einem Aufzuge von Louis Milon, mit Musik von Persius (vermutlich: Louis-Luc Loiseau de Persuis) und Conradin Kreutzer. Für das Königliche Theater zu Berlin in Scene gesetzt durch den Königl. Balletmeister Herrn Telle und Herrn Hoguet
Bis 11. Juli 1827 – 12-mal, davon i. P. 2-mal

1. und 4. Dezember 1823
Die Rückkehr des Frühlings
Allegorisch-pantomimisches Divertissement; Musik von Friedrich Ludwig Seidel und Georg Abraham Schneider
2-mal

92 Diese Werkliste basiert auf den Angaben von Schäffer und Hartmann: Die Königlichen Theater in Berlin sowie auf der Nachfolgepublikation: Georg Droescher: Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse währen der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. (Otto Elsner Verlagsgesellschaft) Berlin 1836.
Beide Publikationen verzeichnen allerdings keine Neueinstudierungen oder Neuinszenierungen der Werke, z. B. durch Paul Taglioni nach Hoguets Pensionierung. Gastspiele anderer Compagnien in Berlin mit den genannten Stücken wurden nicht berücksichtigt.
Einige Angaben (z. B. dass die Einstudierungen von „Der Carneval von Venedig“, von „Die Willys, oder Gisela“ und von „Das hübsche Mädchen von Gent“ durch Hoguet geschah) wurden aus den Ankündigungen in den Zeitungen und gedruckten Inhaltsangaben ergänzt.
Die Vornamen von Choreographen und Komponisten wurden ergänzt aus Paul S. Ulrich: Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern. 2 Bde. (Berlin Verlag Arno Spitz GmbH) Berlin 1997 sowie aus Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters.
93 In den Zeitungsankündigungen „Das Karneval von Venedig“, vgl. Spenersche und Vossische Zeitung, jeweils 1.7.1823.

12. Juli 1831
Arlequin in Berlin
Komisches Zauberballett in 2 Akten; von Hoguet; Musik von Carl Blum
Bis 7. März 1832 – 11-mal

29. April 1833
Der Geburtstag
Divertissement in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Carl Blum
Bis 17. November 1887 – 106-mal; davon in P. 5-mal, im N.P. 5-mal

3. u. 11. Juni 1833
Der Pflanzer
Ballett in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Carl Blum
2-mal, davon in P. 1-mal

22. Oktober 1833
Vestrissinos vor Gericht
Ballett in 1 Akt von Hoguet, Musik von Hermann Schmidt
Bis 12. Januar 1834 – 5-mal, davon in P. 1-mal

1. Juni 1834
Der Polterabend
Ballett in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 5. Juni 1876 – 87-mal, davon im N.P. 1-mal, in P. 2-mal

30. Januar 1835
Der Schweizer Soldat
Militärisches Ballett in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 18. August 1843 – 20-mal; am 18. August 1843 Opernhausbrand

19. Februar 1836
Der Marquis von Carabas
Ballett in 2 Akten; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 2. Oktober 1839 – 16-mal, davon im N.P. 1-mal

5. Juni 1836
Der Mutter Namenstag, oder Der geprellte Alkalde[94]
Ballett in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 24. Oktober 1847 – 30-mal, davon im N.P. 2-mal, in P. 2-mal, in Ch. 1-mal

10. Februar 1837
Robinson
Ballett in 3 Akten; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 21. Januar 1838 – 10-mal

4. Juni 1837
Der Soldat aus Liebe
Ballett in 2 Akten; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 8. Februar 1848 – 36-mal; davon im N. P. 1-mal, in P. 4-mal; außerdem 1-mal II. Akt

9. März 1838
Der hinkende Teufel
Ballett in 3 Akten; von Jean Coralli; bearb. v. Hoguet; Musik von Casimir Gide
Bis 6. Dezember 1842 – 24-mal

13. Dezember 1838
Die Feen
Ballett in 2 Akten; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 16. Oktober 1839 – 5-mal; davon im N.P. 1-mal

2. Juni 1839
Das Jubiläum
Militärisches Gemälde in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 17. Mai 1845 – 22-mal; davon im N.P. 1-mal, in P. 1-mal

22. Januar 1841
Robert und Bertrand
Pantomimisches Ballett in 2 Akten; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 12. Juni 1890 – 115-mal

94 „Alcade“ bei Schäffer und Hartmann: Die Königlichen Theater in Berlin, S. 62 und 138.

11. Februar 1842
Die Danaiden
Großes pantomimisches Ballet in 2 Akten; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 13. März 1852 – 26-mal

5. Mai 1843
Die Willys, oder Gisela
Phantastisches Ballett in 2 Akten von Jules-Henri Vernoy de St. Georges und Jean Coralli; Musik von Adolphe Adam
Bis 5. April 1876 – 63-mal; außerdem 2-mal I. Akt, 3-mal II. Akt

4. November 1844
Eine Tänzerin auf Reisen
Episode mit Tanz; von Hoguet; Musik von Hermann Schmidt
Bis 27. August 1891 – 94-mal, davon in Ch. 1-mal, in P. 1-mal, 1-mal S.-H.

10. September 1845
Die unterbrochene Hochzeit
Phantastisch-komisches Ballett in 2 Abtheilungen und 4 Bildern; von Hoguet; Musik von Wenzel Gährich
Bis 19. Juni 1846 – 11-mal

8. Dezember 1846[95]
Der türkische Arzt
Ballett in 1 Akt; von Hoguet; Musik von Wenzel Gährich
Bis 5. Dezember 1847 – 6-mal

13. März 1848
Paul und Virginie
Pantomimisches Ballett in 1 Akt; nach Pierre Gardel von Hoguet; Musik komponiert u. arrangiert von Wenzel Gährich
Bis 9. April 1865 – 42-mal; davon in P. 2-mal

6. Dezember 1849
Das hübsche Mädchen von Gent
Großes pantomimisches Ballett in 3 Akten von Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges und Albert (i.e. François-Ferdinand Decombe), Musik von Adolphe Adam
In Szene gesetzt vom K. Balletmeister Hoguet
Bis 21. Mai 1886 – 83-mal, außerdem 1-mal I. Akt

19. Januar 1854
Aladin, oder Die Wunderlampe
Großes Zauber-Ballett in 3 Akten; von Hoguet; Musik von Wenzel Gährich
Bis 19. Januar 1891 – 141-mal

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro der Staatsoper Unter den Linden und bei Dancers‘ Career Development in London tätig. Als Theaterwissenschaftler widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.

www.frberger.de

95 Vgl. Anmerkung 77.

Carl Goldmark in neuem Licht - Teil I

„Die Königin von Saba“, eine biblische Friedensoper

von Prof. Dr. Peter P Pachl und Dr. Konrad Melchers



Carl Goldmark im Alter als er „Die Königin von Saba“ komponierte C Musiklexikon. ac.at

Zum 100. Todestag von Carl Goldmark am 2. Januar 2015 initiierten Freunde der Musik des seit dem Nationalsozialismus in Vergessenheit geratenen spätromantischen Komponisten einen Aufruf, seine verschollenen Werke wieder aufzuführen, insbesondere „Die Königin von Saba“, seine bedeutendste Komposition.

Das pianopianissimo-musiktheater, selbst Mitunterzeichner des Aufrufs, sah sich herausgefordert, die Inszenierung zu übernehmen, zumal der Schwerpunkt dieses 1980 gegründeten freien Musiktheaters auf zu Unrecht vergessenen und verfemten Komponisten liegt mit erfolgreichen Wiederaufführungen u.a. von Franz Schreker[1], Alexander Zemlinsky[2], Oscar Straus[3], Erich J. Wolff[4], Jacques Francois Fromental Halévy[5], Anton Urspruch[6] und von Max Reinhardts „Mirakel“[7].

Von der „Königin von Saba“ gibt es derzeit drei CD-Einspielungen[8] und eine weitere CD von der Oper „Merlin“[9]. Es lag deshalb nahe, eine weitere Oper von Carl Goldmark wieder bekannt zu machen, wie die ehedem ebenfalls höchst beliebte „Das Heimchen am Herd“ nach Charles Dickens.

Allerdings eröffnete der Vorsitzende der Jüdischen Gemeinde von Berlin, Dr. Gideon Joffe, die Möglichkeit, anlässlich des Jubiläums 50 Jahre israelisch-deutsche diplomatische Beziehungen am 12. Mai 2015 zum ersten Mal überhaupt eine Oper in einer Synagoge aufzuführen und zwar in der größten Synagoge von Berlin in der Rykestraße mit bis zu 1400 Sitzplätzen. Dafür eignet sich ganz besonders „Die Königin von Saba“ mit ihrer alttestamentarischen Handlung im Tempel und im Palast von König Salomo. Die prunkvolle Synagoge bietet a priori genug Pracht als Bühnenambiente für das zu Lebzeiten des Komponisten als „orientalische Prunkoper“ definierte Bühnengeschehen. Schon zu Goldmarks Zeiten wurde dessen Bühnenwerk als „jüdische Nationaloper“ rezipiert.[10]

1 Franz Schreker: „Flammen“, Szenische Uraufführung im Rahmen der Wiener Festwochen 1985, Rundfunkproduktion SFB 1985 CD-Produktion 1989 auf Marco Polo, MP 8.223422.
2 Alexander Zemlinsky: „Ein Lichtstrahl“, München 1983.
3 Oscar Straus/Rideamus: „Furor teutonicus auf der Sylvesterfahrt“, Uraufführung Pegnitz 1988; Oscar Straus/Rideamus: „Die Erfindung der Sittlichkeit“, Uraufführung 1989; „Die lustigen Nibelungen“, Pegnitz 1989; Oscar Straus: „Hugdietrichs Brautfahrt“ (unter Mitwirkung von Künstlern des pianpianissimo-musiktehaters in der Inszenierung von Peter P. Pachl im Thüringer Landestheater) Rudolstadt 1993; Oscar Straus: „Die Perlen der Cleopatra“, Rekonstruktion der Originalfassung, Pegnitz 1998, Oberhausen 1999; Oscar Straus: „Der tapfere Kassian“, Erstaufführung Pegnitz 2002.
4 Erich J. Wolff: „Märchenträume – Furchtbar schlimm!“, Sznenische Collage, Uraufführung Rehau 2009; CD-Produktion 2009 auf Thorofon CTH 25622/2; „Zauberdunkel und Lichtazur“ – Unerhörtes der Zeitgenossen Anton Urspruch, Ludwig Thuille und Erich J. Wolff, CD-Produktion CTH 2585; „Ein solcher ist mein Freund“ – Hafis-Gesänge, Lieder, Melodrame und Klavierstücke von Erich J. Wolff, CD-Produktion CTH 2586; „Love Novels“ – Ausgewählte Lieder, Gesänge und Klavierwerke von Erich J. Wolff in Ersteinspielungen, CD-Produktion CTH 2609/2.
5 Jacques Francois Fromental Halévy: „Le Guitarrero“ in der Bearbeitung von Richard Wagner, Live im WDR 2007; CD-Produktion (P 2014) auf VMS 207.
6 Anton Urspruch: „Das Unmöglichste von Allem“, Uraufführung der ungekürzten Originalfassung, Leverkusen und Bad Nauheim 2011, Offenbach 2013 CD-Produktion auf Naxos 8.660333-35.
7 Karl Vollmoeller, Max Reinhardt, Engelbert Humperdinck: „Das Mirakel – The Miracle“, Uraufführung der Neufassung in deutscher und in englischer Sprache, Pegnitz 2002, Dortmund 2003.
8 Eine 1970 produzierte des American Opera Orchestra unter Leitung von Reynald Giovaninetti plus Bonus Track mit „Highlights“ von Aufführungen des Wiener Grammophon Orchesters von 1903-1909, Gala, GL 100.620, eine Produktion der Ungarischen Staatsoper von 1980 unter Leitung von Adam Fischer, Hungaroton HCD 12179–81-2 und die dritte von 2015 des Philharmonischen Orchesters Freiburg unter Leitung von Fabrice Bollon, CPO, DDD, 2015.
9 Produktion von 2009 der Philharmonie Festiva unter Leitung von Gerd Schaller in Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk Klassik, Edition Günter Hänssler, 3 CD PH09044.
10 Carl Goldmark: „Es scheint, dass die Juden meine ‚Königin von Saba' als Nationaloper betrachten.“ In: David Brodbeck: Defining Deutschtum. Political Ideology, German Identity, and Musical-Critical Discourse in Liberal Vienna, Oxford – New York, 2014, S. 301.

Die neue Interpretation als biblische Friedensoper

Das Libretto von Salomon Hermann von Mosenthal greift tief in den Fundus der jüdischen Mythologie, bzw. der biblischen Erzählungen. Diese Rahmenbedingungen machen es plausibel, die Oper mit einer ganz neuen Interpretation als biblische Friedensoper zum Nahostkonflikt zu inszenieren. In der Oper besucht die Königin von Saba Salomo nicht, um von seiner Weisheit zu lernen oder sie zu testen, wie es das Alte Testament berichtet. Stattdessen ist der Besuch der Königin ein Staatsbesuch, dessen Ziel gesehen werden kann, Frieden zwischen Israel, Palästina und den arabischen Staaten zu schließen.



Carlo Brioschi: Salomos Tempel, Uraufführung 10.März 1875, Hofoper Wien
Foto: Konrad Melchers / Jüdisches Museum Wien

Aber zu Friedensverhandlungen kommt es nicht, da sich der israelische Verhandlungsführer (Assad) und die Königin von Saba in eine Liebesaffäre verstricken. So verhindert die Saba das Bündnis zwischen der israelischen Friedensbewegung, vertreten durch Sulamith (auf Hebräisch: Frieden) und der harten, aber verwirrten Regierungslinie, vertreten durch Assad (der Löwe).



Johann Kautsky (1827-96): Bühnenbild Salomo Tempels
TheaterMuseum Wien, via Wikipedia, gemeinfrei

Als Folge dieser Liebe gerät eine Frage ins Zentrum des Operngeschehens, die immer wieder in der Geschichte und heute erneut hochaktuell über Krieg und Frieden entscheidet: die Glaubensfrage, zu welcher Religion jemand steht. Dies ist der dramaturgische Angelpunkt und Sprengsatz der Oper. Offiziell leugnet zwar die „heidnische“ Königin - diplomatisch korrekt - Assad überhaupt zu kennen, drei Mal. Aber das versetzt Assad in panische Liebesnot. Er unterwirft sich dem Astralglauben der Königin und begeht damit Apostasie, just in dem Moment, in dem der Hohepriester und Vater von Sulamith die Ehe besiegeln will. In rasenden Chören fordert das Volk den Tod für diesen Glaubensverrat. Übervater Salomo (in der muslimischen Legende Suliman) kann den Konflikt nicht lösen. Zwar lehnt er den Vollzug der Todesstrafe ab und verbannt Assad in die Wüste. Aber über das weitere Schicksal von Assad zerstreitet er sich mit der Königin, die ihn mit in ihr Reich nehmen möchte. Als Salomo dies ablehnt und glaubt, ihren dämonischen Charakter erkannt zu haben, droht sie mit Krieg, sucht und findet den in der Wüste verbannten Assad. Doch auch der widersteht ihrer Verlockung, ihn in ihr Reich mitzunehmen. Für seine Vereinigung mit Sulamith, für den Zusammenschluss mit der Friedensbewegung, ist es allerdings zu spät. Der Krieg (Wüstensturm in der Oper, Codename des Golfkriegs 1990 - 1991) bricht aus. Nur noch im Sterben finden sich Assad und Sulamith und singen – der Aida ähnlich - Arien der Friedenssehnsucht, begleitet von einem Chor, der die Friedensbotschaft intoniert: „Der Freund ist dein“. In den Arien der Sulamith vertont Goldmark meisterhaft das Hohelied des Alten Testaments mit der übergreifenden Forderung nach Harmonie und Frieden.

„Die Königin von Saba“, eine biblische Friedensoper

von Prof. Dr. Peter P Pachl und Dr. Konrad Melchers

Friedensmusik

In der Musik der Oper findet sich ein verborgenes Element, das ihre Interpretation und Neuinszenierung als Friedensoper unterstützt. Goldmark komponierte nicht nur „orientalistisch-jüdische“ Musik, wie es die Kritik allgemein deutete. Um den kulturellen Hintergrund der Protagonisten musikalisch zu kennzeichnen, setzte er kulturelle Marker. So ertönen sehr deutlich arabisierender Musikstil, wenn die Königin von Saba und ihre Zofe Astarot auftreten und jüdische Sakralmusik besonders bei den Szenen in Salomos Tempel. Diese Musikstile treffen in den Konfliktsituationen der Oper antagonistisch aufeinander und in den Liebszenen sanft, liebevoll und verführerisch.

Für signifikante Stellen der Oper entwickelt Goldmark aus diesen kulturellen Markern raffinierte Crossovers und Mischformen, besonders deutlich beim „Bienentanz“, einer Ballettmusik zu Beginn des 3. Akts, aber auch in der Ouvertüre und am Ende der Oper.
Der Friedensforscher Dieter Senghaas bezeichnet solche musikalische Grenzüberschreitungen Friedensmusik.[11] Dementsprechend ist die Verschmelzung antagonistischer Musikstile in der „Königin von Saba“ als Friedensmusik zu sehen. Im Gegensatz zu nationalistischen Aneignungen in der Vergangenheit, die „Die Königin von Saba“ entweder als „jüdische Nationaloper“ sahen oder auch zur „Hofoper der Habsburger Monarchie“ erklärten[12], ist sie eher universalistisch, eine Friedensoper im Kontext von Jahrtausenden jüdisch-arabischer Beziehungen.

Eine herausragende Oper der Geschlechterbeziehungen



Burney-Relief mit „Königin der Nacht“, vermutlich die Göttin Ishtar; ursprünglich als Lilith mißdeutet (ca. 1792-1750 v.Chr. British Museum, London

Darüber hinaus hat die Oper eine einzigartige zweite Dimension: Geschlechterbeziehungen. Die jüdische Königin von Saba Legende geht so weit, die Königin mit Lilith zu identifizieren. Nach rabbinischer Bibelauslegung war Lilith Adams erste Frau. Sie war ihm gleichgestellt und verlangte Gleichberechtigung. Als Adam dies verweigerte, verließ sie ihn und wurde die kinder- und männermordende oberste Dämonin. Gott schuf an ihrer Stelle die gefügige Eva. Lilith rächte sich und verwandelte sich in die Schlange, die Eva und Adam dazu verführte, von der verbotenen Frucht des Baums der Erkenntnis zu essen. Darauf verstieß Gott die beiden aus dem Paradies, und sie verloren ihre Unsterblichkeit.

Nach der Psychologie von Carl Gustav Jung verkörpern Lilith und Eva die Archetypen des Weiblichen. Die Frauenbewegung bezieht sich bei Lilith nur auf deren Wunsch nach Gleichberechtigung mit Adam und lehnt ihre Weiterentwicklung zur Dämonin ab. So ist Lilith zur Ikone der Frauenbewegung geworden.

In Goldmarks Oper entspricht die Königin von Saba Lilith und Sulamith Eva. Die Königin von Saba ist gespalten, einerseits die Dämonin und andererseits ein Staatsoberhaupt, das sich bei einem offiziellen

11 Vgl. Dieter Senghaas und Hartmut Lück (Hrg.) „Vom hörbaren Frieden“, edition suhrkamp 2401, Frankfurt a. M. 2005, 606 S. Senghaas bezieht sich auf den Barockkomponisten Georg Muffat, der 1695 feststellte, dass „Komponisten zum Frieden beitragen durch absichtliche Kombination verschiedener nationaler Musikstile “(S. 47) und verweist auf Béla Bartók, dessen „leidenschaftlicher Wunsch war, diese Idee in (seiner) Musik zu erfüllen“. Bartoks Tanzensuite (1923) ist ein hervorragendes Beispiel für diese Art von Friedensmusik.

12 Vgl. Peter Stachel, Eine „vaterländische“ Oper für die Habsburgmonarchie oder eine „jüdische Nationaloper“? – Carl Goldmarks Königin von Saba in Wien, in Sven Oliver Müller, Philipp Ther, Jutta Toelle und Gesa zur Nieden (Hg.), Oper im Wandel der Zeit – Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa, Oldenbourg, Böhlau, 2010, S. 197 – 218.

Staatsbesuch in den Vertreter des Staates verliebt, den sie besucht. Es ist daher verständlich, dass sie ihre Liebe offiziell leugnete, als sie erfuhr, dass ihr Geliebter gerade die Tochter des Hohepriesters, der Nummer zwei des Staates, heiraten sollte. In Wirklichkeit ist sie also nicht die Dämonin, die Assad und am Schluss auch Salomo in ihr sehen.

Beginn der Umsetzung

Aus klanglichen Gründen hatte der vorgesehene musikalische Leiter für eine Reduzierung des Orchesters plädiert. Der junge Komponist Steven Tanoto in Hamburg schaffte in Rekordzeit eine faszinierende Verdichtung und originelle Neugestaltung des großen Orchesters auf gut 30 Instrumentalisten.

Langjährige Mitstreiter im Ensemble des pianopianissimo-musiktheaters und neue, junge Kollegen sagten ihre Mitwirkung zu und begannen mit dem intensiven Rollenstudium, darunter Solisten mit einschlägigen Bayreuth- und MET-Erfahrungen, wie Brenda Roberts, Rebecca Broberg und Hans-Georg Priese.

Mit Wand-, Decken- und Fußbodenprojektionen von Bildern und Filmen aus Geschichte und Gegenwart, synchronisiert mit dem Fortgang von Handlung und Musik der Oper, sollte ein historischer Bogen vom Mythos der alttestamentarischen Begegnung zwischen König Salomo und der Königin von Saba bis zur politischen Gegenwart des 20. und 21. Jahrhunderts gespannt werden.

Haupt-Requisit sollte eine größere Zahl von Radiogeräten Marke "Saba" sein zur raumbildenden Visualisierung der Kommunikation in heutigen Konflikten.

Nach vier Aufführungen in der Neuen Synagoge in der Rykestraße in Berlin war ein Gastspiel in Israel geplant, für das uns bereits frühzeitig die Unterstützung des Auswärtigen Amts der Bundesrepublik Deutschland zugesagt wurde.
Zur Grundfinanzierung hatten wir einen Antrag beim Berliner Hauptstadtkulturfonds (HKF) gestellt, den Verantwortliche des Fonds als „das herausragende Kulturereignis 2015 in Berlin“ einschätzten. Aber die Jury war anderer Meinung und lehnte den Antrag ab. Andere Sponsoren ließen sich dadurch verunsichern, und das Projekt musste abgesagt werden.



Königin von Saba Tafel, Verduner Altar
Stift Klosterneuburg

Doch diese Absage soll nicht das große Ziel begraben, die Musik Carl Goldmarks wieder in die Opernhäuser und Konzertsäle zurückzubringen. Auch bis zur Uraufführung 1875 in der Wiener Hofoper musste Carl Goldmark mit seiner fertig komponierten Oper fast fünf Jahre warten. Erst die Intervention von Franz Liszt verhinderte, dass die Partitur in den Archiven verschimmelte.

Aufführung in der Stiftskirche von Klosterneuburg

Ein neuer, zusätzlicher Ansatzpunkt, „Die Königin von Saba“ mit einer zeitgerechten Interpretation zu inszenieren, bietet die prominente Bedeutung, welche die Königin von Saba in der Zeit der Kreuzzüge im 12. und 13. Jahrhundert im christlichen Glauben und in der Ikonografie der Kirchen erhielt. Und plötzlich wurde sie auch als Schwarze dargestellt, manchmal offen als Afrikanerin. Herausragend ist hier die

Stiftskirche von Klosterneuburg bei Wien, wo die Königin von Saba zum ersten Mal überhaut 1181 im weltberühmten Altar des Nicolaus von Verdun als schwarze Königin dargestellt ist.

Der Hauptbezugspunkt ihrer Würdigung war eine wütende Predigt, die Jesus Christus gegen die Pharisäer richtete, aufgezeichnet von Matthäus (12: 39-42) und Lukas (11: 29-32). Darin erklärt Jesus: „Am Tag des Gerichts wird die Königin aus dem Süden aufstehen und die Menschen von heute anklagen, denn sie kam vom Ende der Welt, um die weisen Lehren Salomos zu hören.“ Jesus verlieh der Königin von Saba nicht nur diese entscheidende Bedeutung beim Jüngsten Gericht. Als „Königin des Südens“, die zum Christentum konvertiert war, musste sie aus den frühen christlichen Reichen am Nil in Nubien (dem heutigen Sudan) und Äthiopien stammen, d. h. aus Afrika und nicht aus dem muslimischen Arabien. Dieser Einschätzung ist offenbar Nicolaus Verdun gefolgt.

Führende Theologen des frühen Mittelalters (Bede von England, Herrad von Landsberg, Rupert von Deutz, Jacobus de Vogarine und Bernard von Clairvaux) identifizierten die Königin von Sheba mit der Kirche und erhöhten sie zur selben mystischen Gestalt wie die Jungfrau Maria. Den Besuch der Königin bei Salomo deuteten sie als die Präfiguration der Anbetung von Jesus Christus in Bethlehem durch die Heiligen Drei Könige, den ersten Heiligen. Folglich sahen sie in der Königin von Saba und König Salomo die Propheten der Ankunft Jesu Christi.

Eine weitere Erklärung für die schwarze Darstellung der Königin von Saba liefert das „Hohelied“ des Alten Testaments, „das schönste aller Lieder, von Salomo“. In diesem für die Bibel außergewöhnlich erotischen Gedicht zweier Liebenden ist der eine Salomo und die andere seine Braut Sulamith, die ausruft, „schwarz bin ich und schön“. Einflussreiche Theologen des Mittelalters wie Bernard de Clairvaux und Honorius von Augsburg identifizierten die schwarze Sulamith mit der Königin von Saba aus dem Süden. Es ist ein in der bisherigen Rezeption der „Königin von Saba“ unerkannter Glücksfall, dass Goldmark dort das „Hohelied“ wunder- und bedeutungsvoll vertont hat.

Im gleichen Zeitraum des 12. und 13. Jahrhunderts wurde die Königin von Saba an anderen prominenten Kirchen als schwarze Frau dargestellt. In der Kathedrale von Brixen (Südtirol) ist sie in der Johannes Kapelle eine schwarze afrikanische Königin, die in führender Position die Tugend der Weisheit repräsentiert.



Königin von Saba/ König Salomo, Jüngeres Bibelfenster Kölner Dom

Im Kölner Dom ist die Königin von Saba zweimal als schwarze Königin dargestellt, zuerst im früheren Bibelfenster (1260), dem zentralen Fenster des Doms und im jüngeren Bibelfenster (1280). Die Königin von Saba erscheint auch als lebensgroße Figur im Drei-Könige-Portal an der Westfassade des Doms, das den Menschen die Ankunft von Gottes Sohn verkündet.

Auch in den Notre-Dame-Kathedralen von Chartres, Paris und Reims, 13. Jahrhundert, erscheint die Königin von Saba als alttestamentliche Präfiguration und Prophezeiung der Ankunft von Jesus Christus. In Chartres steht sie auf einem Afrikaner und verdeutlicht damit, dass sie Afrika beherrscht.

Wir sind dem Kapitelrat der Augustiner des Stifts Klosterneuburg höchst dankbar, dass er seine Zustimmung erteilte, die Oper in der Stiftskirche von Klosterneuburg aufzuführen. Für den biblischen Kontext der „Königin von Saba“ bietet die wunderbare Barockkirche ein ähnliches Ambiente wie die Neue Synagoge in der Rykestraße in Berlin. Das heißt, die für die Synagoge geplante Inszenierung kann in der Stiftskirche von Klosterneuburg realisiert werden. Wir hoffen, dass sich auch die weiteren Kirchen, in denen die Königin von Saba eine prominente Bedeutung einnimmt, Aufführungen von Carl Goldmarks Meisterwerk zur Verfügung stellen werden. Die Premiere in Klosterneuburg ist für den 12. September 2019 geplant mit zwei weiteren Aufführungen am 13. Und 16. September.

Der Autor Peter P. Pachl arbeitet als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist.
http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl

Der Autor Konrad Melchers ist Fachjournalist und war zuletzt Chefredakteur der „Zeitschrift Entwicklungspolitik“ (heute „Welt-Sichten“). Er ist Obmann des „Kulturverein - Opernaufführungen Königin von Saba“

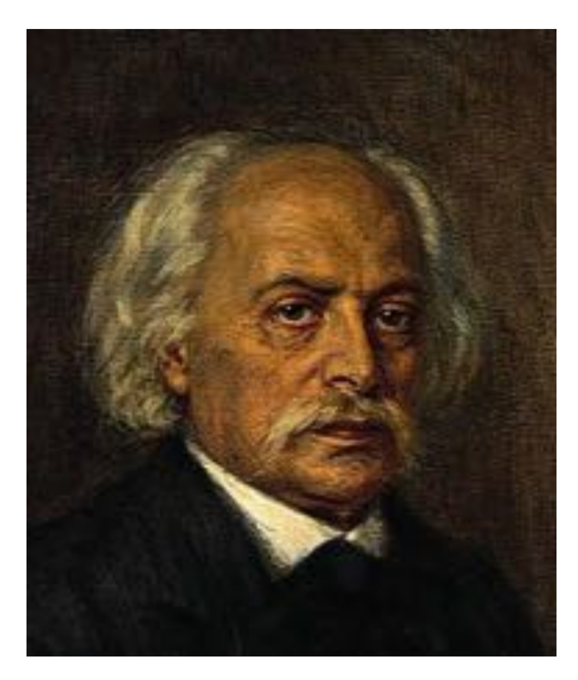
Am 12., 13. und 16. September 2019 bringt das pianopianissimo-musiktheater in der Stiftskirche von Klosterneuburg, nahe bei Wien, Carl Goldmarks „Die Königin von Saba“ zur Wiederaufführung. Damit findet ein Projekt, das ursprünglich bereits 2015 als erste Oper in einer Synagoge aufgeführt werden sollte, in einem einzigartigen Kirchenraum seine Verwirklichung. Denn dort ist die Königin von Saba zum ersten Mal im weltberühmten Altar von Verdun als schwarze „Königin des Südens“ dargestellt.



Carl Goldmark in neuem Licht - Teil II

Fehlgeleitet von „Schwangerschafts-Hormonen“

von Prof. Dr. Peter P Pachl



Carl Goldmark, Gemälde von H. Salzer 1910 - Allmusic.com

Wie Alexander von Zemlinsky (1871 - 1942), war auch der gut eine Generation ältere Komponist Carl Goldmark (1830 - 1915) mit seinen Opernbeiträgen zwar nicht seiner Zeit voraus, aber jeweils auf der Höhe der Zeit.
So erlebte Goldmarks „Königin von Saba“ als Exotik-Beitrag in Konkurrenz zu Meyerbeers „Afrikanerin“ 1876 ihre Uraufführung. 1886, vier Jahre nach der Uraufführung von Wagners „Parsifal“, kam Goldmarks „Merlin“ heraus. Der Blüte der Märchenoper am Ende des 19. Jahrhunderts, die durch Humperdincks „Hänsel und Gretel“ ausgelöst wurde, folgte Goldmark mit einer Opernversion von Dickens“ „Das Heimchen am Herd“, die 1896 uraufgeführt wurde. Die Strömung des Verismo nahm Goldmark 1897 mit „Der Fremdling“ und 1899 mit „Die Kriegsgefangene“ auf und gipfelte in der Nachfolge von Verdis „Falstaff“ und parallel zu Strauss' „Salome“ und „Elektra“ mit den Literaturopern „Götz von Berlichingen“ nach Goethe, uraufgeführt 1902, und „Ein Wintermärchen“ nach Shakespeare, uraufgeführt 1908.
Aufschlussreich erscheint das Ansteigen der Märchenopern-Produktion in der Wagner-Nachfolge, wobei nicht anzunehmen ist, dass alle Komponisten dieser Gattung hiermit Richard Wagners Vorschlag gefolgt sind. Denn der soll, wie Siegmund von Hausegger überliefert, gesagt haben,

> *„dass die jungen Komponisten heutzutage weder in den Stil der alten Oper zurückkehren dürften, ohne sich lächerlich zu machen, noch etwa nach den gewaltigen Stoffen des germanischen Heldenmythos greifen könnten, ohne in Nachahmung seiner Werke zu verfallen. Es ruhe aber noch ein reicher ungehobener Schatz im kleineren Ideenkreise der Sage, der Märchen und der Legende, der Gelegenheit böte, auf engerem Gebiete auch nach ihm Neues zu schaffen.“*[1]

Die Häufigkeit von Märchenopern in der Nachfolge Richard Wagners erscheint vielmehr als Symptom für eine gegenläufige Entwicklung zur Industrialisierung und zum wissenschaftlichen Fortschritt.

Rezeption

Tatsächlich hatte Engelbert Humperdinck als Wagner-Schüler (und Wagner-Lehrer, nämlich der Kompositionslehrer Siegfried Wagners) mit der durchkomponierten Opernfassung seines zuvor als Spiel mit einzelnen Gesangsnummern konzipierten Musik-Märchens „Hänsel und Gretel“ eine Lawine losgetreten.
Siegfried Wagner folgte ihm nur indirekt, denn er konnte sich auf Richard Wagner berufen, der Grimms „Bärenhäuter“ als offenen Stoff für eine Oper bezeichnet hatte. Dass Siegfried Wagner dann tatsächlich mit seinem Opernerstling „Der Bärenhäuter“ alle Rekorde brach und in der Spielzeit 1899/1900 nicht Humperdincks, sondern nur Verdi und Richard Wagner an Aufführungszahlen überrundete, zog seine Neider auf den Plan. Aber auch jede Menge Mitläufer und Nachahmer, darunter - durchaus eigenwillig und eigenständig – Emanuel Wolf-Ferrari mit „Aschenputtel“ (Venedig 1900) und Alexander Zemlinsky mit „Es war einmal“ (Wien 1900). Ihnen voran ging bereits vier Jahre früher Carl Goldmark mit „Das Heimchen am Herd“.
Im Urteil von Julius Kapp in dessen Buch „Die Oper der Gegenwart“ schwingt deutlich Antisemitismus mit, wenn er in seinem Kapitel „Die Eklektiker“ Carl Goldmark attestiert:

> *„Da er selbst keine eigene, ausgeprägte künstlerische Physiognomie trägt, sieht man ihn haltlos stets der Tagesmode nachlaufen. Dem „Parsifal“ stellt er einen stark verwagnerten mystischen „Merlin“ (Text von S. Lipiner, 1886) gegenüber, dem Welterfolg von „Hänsel und*

1 Richard Wagner, zitiert nach Siegmund von Hausegger: Alexander von Ritter. Berlin 1907, S.103.

> *Gretel“ jagt er mit einer Dickens-Verballhornung „Das Heimchen am Herd“ (1896) nach, und als durch den Bungert-Rummel vorübergehend das Interesse für die alten Griechen besonders rege wird, erscheint auch Goldmark sofort mit einer Griechenoper „Briseis“ (1899) auf dem Plan.“*[2]

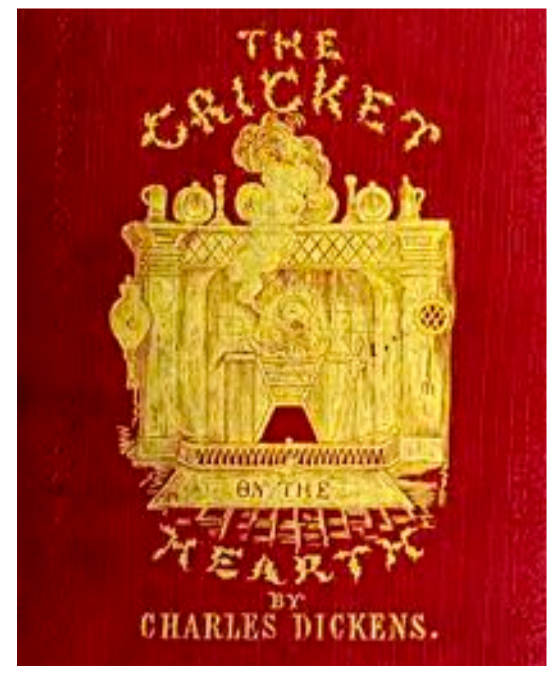
Denn stillschweigend beruft sich der spätere Reichsdramaturg in seiner Argumentation im Jahre 1922 auf Richard Wagners Pamphlet „Das Judentum in der Musik“.

Folgt man den leider unvollendet gebliebenen Memoiren von Carl Goldmark, welcher darin leider nur noch sehr kurz auf seine zweite Oper zu sprechen kommt, so erfolgte die Empfehlung durch seinen Librettisten ein halbes Jahr nach der Uraufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“:

> *„Anfang des Jahres 1894 wurde ich von Dr. A. M. Willner auf das „Heimchen am Herde“ von Dickens aufmerksam gemacht; es war, was ich suchte: ein Kreis einfacher, glücklicher Menschen am traulichen Herd, in Liebe verbunden, durch eine kleine, aufregende Handlung vorübergehend gestört, aber bald wieder gelöst, das Ganze vom Zauber des Märchens umflossen.“*[3]

In der Tat ist das „Heimchen am Herd“ keine klassische Märchenoper, auch wenn es als solche rezipiert wurde, wozu der Komponist mit seiner Klassifizierung „vom Zauber des Märchens umflossen“[4] beigetragen hat. Eher handelt es sich bei Goldmarks zweitem Bühnenwerk bereits um eine Literaturoper.
Allerdings ist die Oper – entgegen Kapps Behauptung – keine „Dickens-Verballhornung“.
Betrachten wir zunächst die literarische Vorlage.

Dickens' Novelle „The Cricket on the Hearth“, aus dem Jahre 1845, ist eine der fünf eigenständigen Weihnachtsgeschichten dieses Autors. Sie handelt vom Glück, welches die Grillen im Ofen bringen sollen. Bezug nehmend auf die Grillen oder auch „Heimchen“ ist die Novelle in drei „Chirps“, „Zirpen“ genannte Kapitel unterteilt.



Erstausgabe bei Bradbury & Evans, London, 1845 - via archive.org, gemeinfrei

Die Handlung der Novelle:

Erstes Zirpen

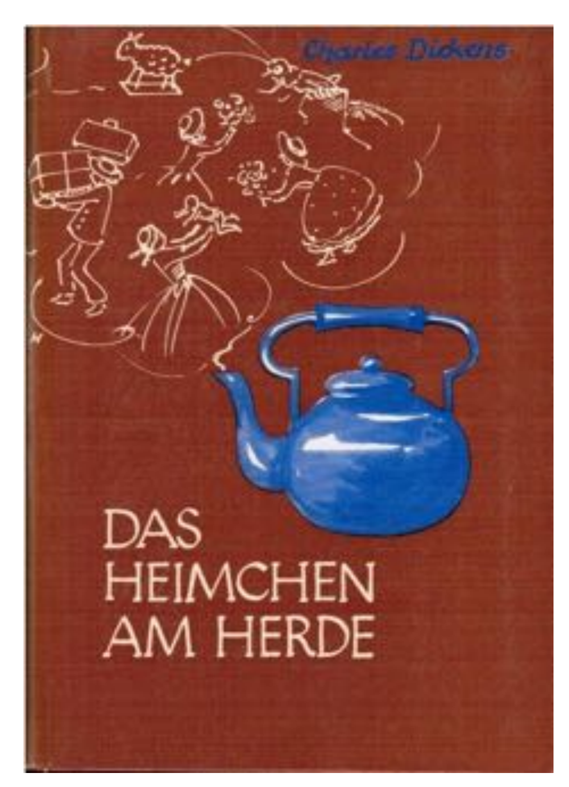
Fuhrmann John Peerybingle und seine wesentlich jüngere Frau Mary, genannt „Dot“, haben bereits ein Kind. Aber auch Mary/Dot fühlt sich vom Gatten wie ein kleines Kind behandelt. Eines Abends bringt John einen Fremden mit nach Hause. Zum Bekanntenkreis der Peerybingles gehört der kaltherzige, alte Spielzeughändler Tackleton. Er teilt ihnen mit, dass er demnächst May Fielding, die gemeinsam mit Dot die Schule besucht hat, heiraten werde. Dot hält Tackleton zu alt für May, aber John empfindet den Altersunterschied keineswegs erheblicher als den zwischen ihm selbst und seiner Frau.

Zweites Zirpen

Tackletons Angestellter Caleb Plummer hat eine blinde Tochter und einen für tot geglaubten Sohn. Der aber ist niemand Anderes als der von den Peerybingles aufgenommene Fremde. Das erfährt Mary bei einem gemeinsamen Abendessen bei Tackleton, an welchem sie und ihr Mann, zusammen mit May, Mays Mutter und den Plummers teilnehmen. Die Peerybingles haben ihren fremden Hausgast mit zum Essen gebracht. Nach dem Essen enthüllt der Fremde Dot in einem Hinterzimmer die Zusammenhänge. Mr. Tackeleton beobachtet

---

2 Dr. Julius Kapp: Die Oper der Gegenwart. Max Hesses Verlag, Berlin 1922, S. 61 f.
Vgl.: Franz Schreker: Mein Charakterbild. In: Musikblätter des Anbruch. Heft 3, Wien 1921, S. 22.
3 Carl Goldmark: Erinnerungen aus meinem Leben. Wien 1922, S. 153 f.
4 Daselbst.



Obpacher, München 1955, gemeinfrei

die Beiden von einem Fester aus, nimmt an, sie hätten ein Verhältnis und ruft John zu sich. Als John seine Frau und den Fremden durch das Fester sieht, glaubt auch er, May habe eine Affäre.

Drittes Zirpen

John sitzt die ganze Nacht vor der Tür des Fremden. Wartend lauscht er dem Zirpen der Grille am Herd. Als das Hausmädchen den Fremden aus dem Zimmer holen soll, ist der verschwunden. Am Morgen der geplanten Hochzeit zwischen Mr. Tackleton und May besucht der Bräutigam seinen Freund John. Der hat sich entschlossen, seine Frau zu verlassen, da er sich zu alt für sie hält und sie dem Jüngeren überlassen will, mit dem sie glücklicher werden soll. Doch Tackleton bittet John, noch bis zur Hochzeit da zu bleiben.
John bringt den Fremden in der Kutsche zur Familie Plummer, wo sich auch Dot aufhält. Dot enthüllt nun, der Fremde sei Edward, der tot geglaubte Sohn der Plummers. Daraufhin nimmt John Dot wieder bei sich auf.
May, im gleichen Alter wie Edward und ihm bereits von Jugend an versprochen, hat Caleb Plummers vermissten Sohn am frühen Morgen geheiratet. Der vor der Kirche von seiner Braut sitzen gelassene Tackleton, den May nur aus wirtschaftlicher Not heiraten wollte, insbesondere um ihrer Mutter das Überleben zu sichern, schenkt dem Paar sogar bei der Hochzeitsfeier für Edward und May den für seine Hochzeit mit May gebackenen Hochzeitskuchen. Alle sind versöhnt und tanzen - wozu die Grille im Herd fröhlich mitzirpt.

Goldmarks Librettist Alfred Maria Willner hat die Anzahl der handelnden Personen auf sechs reduziert: auf den Postillon John (Bariton) und seine Frau Dot (Sopran), auf den Puppenfabrikanten Tackleton (Bass) und die Puppenarbeiterin May (Sopran), den Seemann Edward Plummer (Tenor) - und ergänzt um die Rolle des Grillenelfe Heimchen (Sopran). Der Chor fungiert in der „Anfang des 19. Jahrhunderts“[5] in „ein[em] Dorf in England“ angesiedelten Handlung als Dorfleute und Elfen.



Die gegenüber der Novelle im Libretto eingekürzte Handlung der Oper:

Erste Abtheilung [!]

Dot ist glücklich mit dem Postillon John verheiratet, aber – im Gegensatz zur literarischen Vorlage – noch kinderlos. Im Zwiegespräch mit dem Heimchen, einer Grillen-Elfe, tauscht sich Dot darüber aus, dass sie baldigen Nachwuchs erwartet.
Die junge Puppenmacherin May klagt Dot ihr Leid, dass ihr Bräutigam, der Seemann Eduard, schon so lange verschwunden ist, dass sie nun, um die Pflege von dessen krankem Vater aufbringen zu können, am nächsten Tag den reichen, alten Tackleton heiraten wird. Da trifft John mit seiner Postkutsche und einem Fremden ein.

5 Carl Goldmark: Das Heimchen am Herd. Oper in drei Abtheilungen. Klavierauszug. Leipzig: Berté o. J. (1896).

Zweite Abtheilung [!]
John gewährt dem Fremden Gastfreundschaft. Der, ein alter Seefahrer, hat den Frauen reiche Geschenke mitgebracht. Dot gegenüber enthüllt der Fremde seine Identität. John ist eifersüchtig und will sich umbringen. Doch das Heimchen hält ihn davon ab und verrät ihm, dass er bald einen Sohn bekommen wird.

Dritte Abtheilung [!]
May wird von Eduard auf die Probe gestellt. Er gibt sich ihr zu erkennen. In Tackletons Wagen fahren beide zur Trauung, doch der Bräutigam wird von Freunden aufgehalten. Dot gesteht ihrem John, dass sie schwanger ist. Alle außer Tackleton sind glücklich.

Neu in der Opernhandlung gegenüber der literarischen Vorlage ist also das direkte Auftreten der Titelfigur in allen drei Akten.

Die Komposition


Entwurf von Anton Brioschi: Wohnstube

Noch bevor das Orchestervorspiel in G-Dur verklungen ist, setzt ein mit vier a cappella-Takten beginnender, „unsichtbarer Elfenchor (hinter der Szene)“[6] ein. Diesen Effekt des vierstimmigen, noch hinter geschlossenem Vorhang beginnenden Damenchors hat Goldmark offensichtlich aus dem 2. Akt von Wagners „Rienzi“ übernommen, wo auch der Damenchor der Friedensboten a cappella, noch vor Öffnen des Vorhanges für eine überraschende Wirkung sorgt. Nach Ende des Damenchors im Andante assai leitet ein Allegro zu sichtbaren Handlung in der Stube von Johns Haus ein, und die Titelfigur „schlüpft hinter dem Herd hervor“ und stellt sich vor: „Ich bin das Heimchen hier am Herd“[7]. Nach seinem Prolog verschwindet das Heimchen „hinter dem Herd“[8] und Dot tritt auf. Ihre berühmt gewordene Arie „Ein Geheimnis wundersüß“ beginnt mit einem 35-taktigen Secco-Rezitativ, auch wenn die Oper in quasi durchkomponierter Form dies formal so nicht ausweist.

Nach ihrem ebenfalls rezitativischen Dialog mit Dot, singt May in F-Dur ein schlichtes Lied im Volkston, das gegen Ende mit „rala-rala-ralala“[9] zum Duett mit Dot wird. Dot gibt May eine Suppe für den Pflegevater mit. Die Trompete auf dem Theater in Naturton-Dreiklangsfolgen steht für den Auftritt des Postillons, zugleich hört man „immer vernehmlicher das Geräusch eines herannahenden Wagens“[10]. Dot drängt den heimgekehrten, staubbedeckten Gatten „in die Nebenstube“[11], so dass nun der Fremde, der zuvor unbemerkt eingetreten ist, „in der Tracht eines graubärtigen Seemannes“[12] in F-Dur sein Lob der Heimat anstimmen kann. Dabei verrät er seine Identität als der verschollene

6 KIA, a .a. O., S. 12.
7 KIA, a .a. O., S. 15.
8 KIA, a .a. O., S. 18.
9 KIA, a .a. O., S. 32.
10 KIA, a .a. O., S. 33 (Regieanmerkung).
11 KIA, a .a. O., S. 41.
12 KIA, a .a. O., S. 42 (Regieanmerkung).

Edward, der seine Braut May auf die Probe stellen will. Das Ehepaar kommt zurück, John stellt Dot, die Edward nicht erkennt, als seinen Gast vor.
In A-Dur stürmt der Chor als Dorfbevölkerung herein, an die John aus seinem mitgeführten, großen Paket die Post verteilt: „Hurrah! Hurrah! Die Post ist da!"[13] Eine Altistin im Chor wird als „Die alte Anne (komisch)"[14] hervorgehoben. Später hilft Dot beim Zuteilen der Briefe und Pakete aus der Stadt. Dabei entsteht ein Balgerei, und ein weiterer Chorsolist, Bariton, vermisst seine Post vom Advokaten. Das Lärmen hat Heimchen hinter dem Herd hervorgetrieben, es entweicht in seine „liebe Rosenhecke"[15].
Im „Garten vor dem Hause Johns"[16] spielt die II. Abtheilung [!]. John „sitzt behaglich ausgestreckt am Tische, eine kurze Pfeife (kalt) im Munde"[17] und lässt sich von Dot die Suppe servieren. Gezielt bemüht sich Dot, ihn, den schon älteren Gatten, durch den Hinweis auf junge Burschen eifersüchtig zu stimmen. May kommt dazu, eine eben von ihr fertig gestellte Puppe bringt die Eheleute aufs Thema ihres Kinderwunsches.
In B-Dur, (wie so oft für John gewählt) tritt Tackleton ein, „geziert süßlich"[18]. Wie Beckmesser, „auf Freiersfüßen"[19], will er einen Kuss von seiner Braut, die sich aber dagegen wehrt. In Ges-Dur, mit Wiederholungen seines „will Euch versorgen, wenn ihr Wittib werdet"[20], beschwört er May, seinem Werben nachzugeben. Und er verspricht ihr auch, fürs Gnadenbrot des alten Caleb zu sorgen. Edward mischt sich ins Gespräch. Er folgt - in Ges-Dur - der Aufforderung, sich vorzustellen, mit einem weitschweifigen Bericht über seinen Verlust von Vater und Braut. Tackleton fragt, in Es-Dur, nach dem Reichtum des Fremden, und Edward „zieht einen Lederbeutel mit Kleinodien hervor", wovon Dot „ganz geblendet"[21] ist.
In einem Allegro-Arioso F-Dur preist Dot die Kleinodien, die sie bittet, „zum Scherz"[22] anlegen zu dürfen; sie tut es und in mäßigem Walzertempo schildert sie ihre Eindrücke von einem Aufenthalt im Schloss und tanzt dazu. Da sie von vornehmen Herren schwärmt, stellt John die Frage, ob sie ihn nicht mehr gern habe. In G-Dur antwortet sie „meine Schätze kommen von Gott", wobei diese Erklärung seltsamerweise von der Regiebemerkung „sich schelmisch vorstellend"[23] begleitet wird. Edward schenkt Dot ein Kreuzchen als Anhänger und enthüllt dabei heimlich seine Identität. Das löst bei Dot ein seltsames Verhalten aus: Weinen, Lachen und Tanzen mit May.


Entwurf von Anton Brioschi: Nixenteich

Tackleton nimmt John bei Seite und enthüllt ihm in C-Dur seinen Verdacht, der Fremde sei „ein verkleideter Galan"[24]. Um John gegenüber seinen Verdacht zu bestätigen, entführt er diesen scheinbar auf ein Bier ins Wirtshaus. Ein Quintett, das nach Es-Dur führt, schildert die unterschiedlichen Gedanken der fünf Anwesenden. Nachdem John, Tackleton und

13 KIA, a .a. O., S. 49.
14 KIA, a .a. O., S. 52.
15 KIA, a .a. O., S. 68.
16 KIA, a .a. O., S. 69 (Szenenanweisung).
17 Ebenda.
18 KIA, a .a. O., S. 78 (Regieanmerkung).
19 KIA, a .a. O., S. 80.
20 KIA, a .a. O., S. 82f.
21 KIA, a .a. O., S. 94 (Regieanmerkungen).
22 KIA, a .a. O., S. 95.
23 KIA, a .a. O., S. 100 (Gesangstext und Regieanmerkung).
24 KIA, a .a. O., S. 105.

May gegangen sind, begrüßt Dot den mit grauem Bart maskierten „Jugendfreund". Sie bemerkt, dass sich ihr Mann und Tackleton hinter einem Gebüsch versteckt haben und will die Beiden provozieren: sie reicht Edward „zärtlich"[25] die Hand und lässt sich von ihm umarmen.
Als die Beiden und Tackleton abgegangen sind, bricht John in c-Moll wütend hervor, ergreift eine Holzhacke, verschiebt es aber, den Gast umzubringen, bis dieser am nächsten Morgen seine Schwelle verlassen haben wird. Mit der Erkenntnis, „mein Weib ist eine Dirn", sinkt er „gebrochen auf einen Stuhl beim Tisch nieder"[26]. Im Mondlicht glaubt er, sein Eheglück als Täuschung zu erkennen, ist entschlossen, sich das Leben zu nehmen; sein Fazit: „die Treue ein Märchen war"[27].
Doch in einem Allegro Moderato in G-Dur schlüpft das Heimchen in vollem Mondlicht „aus einem intensiv beleuchteten Rosenbusch [...] hervor"[28], gibt sich John zu erkennen und erklärt John, dass er auf Dots Wort bauen könne. Heimchen verrät ihm, dass sich in Dot „ein zartes, junges Leben"[29] rege. Und Heimchen schenkt John einen Traum, der ihm „die Zukunft zeigen"[30] soll: während des unsichtbaren Damenchors der Heimchen und Elfen verwandelt sich die Bühne zu einem „Waldweiher mit schilfigen Ufern" und einem „Ausblick in das monddurchflutete Waldinnere"[31].
In B-Dur rufen das Heimchen und die Elfen zum Tanz. Als Elfen am Weiher treten Tänzerinnen auf und zeigen dem Schlafenden in C-Dur die Vision eines aus sich zum Nest verwandelnden Rosenstrauches. In ihm erhebt sich ein das Posthorn blasender, Pferd mit Wagen ziehender dreijähriger Knabe. Mit einem sehr langsamen Nachspiel verklingt die 2. Abtheilung [!] in G-Dur.


Entwurf von Anton Brioschi: Blumenrahmen und Vision

Ein umfangreiches Vorspiel in B-Dur, als Allegro moderato beginnend und sich bis zum Allegro Assai steigernd, führt zur „III. Abtheilung [!]"[32] der Oper, in dieselbe „Wohnstube, wie in der ersten Abtheilung [!] "[33].
Die traurige Braut May bekommt von Dot einen Myrtenkranz aufgesetzt. In E-Dur ertönt von draußen Edwards Gesang. Dot geht, um ihren Mann um Verzeihung zu bitten. In As-Dur betritt Edward den Raum, aber sein Gesang wechselt nach F-Dur, wenn er von seinem Liebchen singt und nach D-Dur, wenn er die treue See als seine Geliebte umdeutet.
Das Lied bestärkt May in ihrem Entschluss, dem fernen Edward die Treue zu halten, in C-Dur wirft sie den Brautkranz vom Kopf, und Edward nimmt seinen falschen Bart und die Perücke ab. Dann schließt er seine Braut in die Arme. Ein Duett des Paares besingt dessen Glück in A-Dur, dem folgt ein neues Liebesbekenntnis in Des-Dur.
In A-Dur beschließt May, Tackleton einen Streich zu spielen. Als May und Edward durch unterschiedliche Türen abgegangen sind, naht sich Tackleton gemächlicher in G-Dur. Er will der Braut eine Perlenkette schenken, aber - wie er dem Publikum in mehrfacher Wiederholung verrät - mit unechten Perlen. Ein zweistimmiger Chor von Tenören als die

25 KIA, a .a. O., S. 115 (Regieanmerkung).
26 KIA, a .a. O., S. 119 (Gesangstext und Regieanmerkung).
27 KIA, a .a. O., S. 124.
28 KIA, a .a. O., S. 125 (Regieanmerkung).
29 KIA, a .a. O., S. 126.
30 KIA, a .a. O., S. 127.
31 KIA, a .a. O., S. 128 (Regieanmerkung).
32 KIA, a .a. O., S. 150.
33 Ebenda (Szenenanmerkung).

angeblich von Spielzeugfabrikanten eingeladenen Hochzeitsgäste, begrüßt ihn in B-Dur; mit denselben Worten setzen dann auch Sopranistinnen, Altistinnen und Bässe mit ein. Tackleton will die Gesellschaft des Raumes verweisen, aber die Gäste berufen sich auf die durch Edward ausgesprochene Einladung. Edward gibt sich Tackleton als Sohn Plummers zu erkennen. May und ihre Brautjungfern nahen, aber May läuft - in G-Dur - nicht in Tackletons ausgebreitete Arme, sondern in die ihres Edward. In Tackletons Wagen fahren die Beiden zur Kirche. Der gemischte Chor lässt Tackleton nicht aus und tanzt ihn verspottend, im Allegro Assai in B-Dur, um ihn herum. Schließlich „bilden [sie] Spalier und lassen den wüthenden [!] Tackleton hinaus. Alle rasch ab"[34], wie es in der Regiebemerkung heißt. „Sehr langsam", in A-Dur, kommen Dot und John auf die Szene um sich auszusprechen. Ärgerlich tut es John - in F-Dur - ab, aber Dot enthüllt ihrem Mann ihr Geheimnis der Schwangerschaft in G-Dur, und das Zirpen der Grille bestätigt es. Das Heimchen schlüpft hinter dem Herd hervor und gestattet dem Paar, „ihr dürfet traulich Arm in Arm ein Stündchen wohl verträumen"[35]. Ein Duett von Dot und John leitet nach B-Dur. In dessen Abschluss setzt hinter der Szene der Elfenchor ein, während sich die Szene kontinuierlich aufhellt. Heimchen richtet sich in G-Dur an das Publikum und erklärt:

> *„Ein Märchen war das Ganze!*
> *Im Mondenschein ward es gewebt,*
> *verfliegt im Morgenglanze!*
> *Ein Märchen war's von Menschenglück,*
> *von Treue und junger Liebe!"*[36]

„In einem von dem Heimchen gehaltenen Feldblumenrahmen" entsteht ein abschließendes Tableau vivant: „John und Dot, an seine Brust gelehnt, in traulichem Vereine auf einer Bank vor ihrem Hause sitzend. May, mit dankbarem Blicke Dot die Hand mit beiden Händen drückend. Edward mit der rechten May leicht umhalsend"[37], wozu der Elfenchor „wie aus der Ferne"[38] Heimchens letzten Vers wiederholt.

Vorbilder

Adolphe Adams Erfolgsoper „Postillon von Lonjumeau" (anstelle eines Tenors mit hohem H bei Goldmark ein Bariton), von Wagner die wiederholt erwähnten, im Musiktheater auf die komische Ebene der „Meistersinger" verweisenden „Freiersfüße",
„Der Fremde", als ein Seemann mit reichen Schätzen, scheint ebenso wie dessen 7-jährige Abwesenheit von der erhofften Heimat aus Wagners „Der fliegende Holländer" entlehnt, selbst wenn der Seemann bei Goldmark kein Heldenbariton, sondern - wie der sich in Wagners Romantischer Oper nach seinem Mädel sehnende Steuermann - ein Tenor ist.

Auch die Chromatik im ersten, rezitativisch gehaltenen Teil der großen Arie des John im 2. Akt gemahnt an Richard Wagner. Johns Absicht, dem Fremden in dieser Nacht zwar noch Gastfreundschaft zu gewähren, den vermeintlichen Verführer seiner Frau aber am nächsten Morgen erschlagen zu wollen, verweist auf Hundings Haltung in „Die Walküre". Goldmark aber versuchte, den Mozart-Bezug hinsichtlich der trotz durchkomponierter Form erkennbaren Nummern-Struktur zu begründen:

> *„Ich bin der Überzeugung dass die Mozart-Form heute noch ebenso berechtigt ist wie die R. Wagnerische - denn um diese handelt es sich doch nur - den literarischen Nachweis will ich andernorts erbringen, vorläufig soll das Heimchen seine Stelle vertreten."*[39]

34 KIA, a .a. O., S. 206 (Regieanmerkung).
35 KIA, a .a. O., S. 220.
36 KIA, a .a. O., S. 224.
37 KIA, a .a. O., S. 226 (Regieanmerkung).
38 Ebenda.
39 Carl Goldmark: Brief vom 17. 1. 1897 an Unbekannt. H.I.N.-34397.

Auf dem Theater





Ellen Brandt-Forster - Fritz Schrödter

Die Optik der Wiener Uraufführung ist durch die Bühnenbildentwürfe des Hoftheatermalers Anton Brioschi und zwei Rollenfotos gut belegt.[40]
Unter der musikalischen Leitung von Wilhelm Jahn sangen am 21. März 1896 die Mezzosopranistin Marie Renard die Dot, die Koloratursopranistin Irene Abendroth die May, Franz von Reichenberg den Tackleton, Fritz Schrödter den Edward, Josef Ritter den John und Ellen Brandt-Forster die Titelpartie.

Brioschis Bühnenbilder und Franz Gauls Kostüme hatten eine Art von Musterfunktion für die nachfolgenden Aufführungen dieser Oper. Dass diese Oper so häufig nachgespielt wurde, verdankt sie sicherlich auch der Tatsache, dass die Anforderungen an das Bühnenbild äußerst gering sind. Denn die Theater pflegten bis in die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts neue Opern mit den Versatzstücken ihres Bühnenbild-Fundus auszustatten. Hierbei kamen ihnen die geringen Anforderungen von Willner und Goldmark - ganz im Gegensatz zur „Königin von Saba“ - überaus entgegen. Für „Das Heimchen vom Herd“ waren in der Regel keine Neuanfertigungen von Bühnenbildern erforderlich, denn eine Wohnstube, ein Garten und ein Waldsee gehörten durchaus zu den gängigen, vielfältig im Theaterspielplan eingesetzten Dekorationen.

Musikalisch lässt der Komponist weitaus geringeren Spielraum. Er gibt einige alternative Stimmführungen an, so für Dot[41], für Tackleton[42] und für John[43]. Und praxisbezogen gestattet er der Solistin der May als Alternative fürs hohe C eine Pause[44].
Die ausführlichen Szenenbeschreibungen und Regieangaben des Librettisten im Klavierauszug lassen dem Regisseur wenig Spielraum. In seinen Erinnerungen bereichtet Goldmark stolz, dass er „im Laufe von siebenunddreißig Jahren die „Königin von Saba“, „Merlin“, „Heimchen am Herd“, „Götz von Berlichingen“ und „Wintermärchen“ auf deutschen und italienischen Bühnen selbst inszeniert“[45] habe. Er erzählt, dass er einem Kapellmeister mit eigenwilligen Änderungen von Tempo und Agogik argumentiert habe:

> *„Und was glauben Sie, wenn Sie mit ihrer „eigenen“ Auffassung nach Bayreuth kämen - wie man Ihnen da heimleuchten würde.“*[46]

In psychologischer Hinsicht sind die Motivationen der Handlungsträger nicht unproblematisch. Insbesondere Dots Verhalten ihrem Mann gegenüber lässt sich bestenfalls durch starke hormonelle Veränderungen aufgrund ihrer Schwangerschaft begründen. Allerdings betreibt der Komponist dies bewusst weit, etwa mit einem Undezim-Sprung der Sopranistin in die tiefe Undezime[47]. Statt dessen wählt Maria Jeritza auf der einzigen Schallplattenaufnahme[48] dieser Ariette aus dem 2. Akt die oben verbleibende Alternativlinie des Komponisten.

40 Den Zugang zu diesen Dokumenten verdanke ich Herrn Johann Hofer.
41 Vgl.: KlA, a .a. O., S. 70 und S. 76, 97, 99.
42 Vgl.: KlA, a .a. O., S. 80, 82, 175,
43 KlA, a .a. O., S. 120, 122, 211.
44 KlA, a .a. O., S. 170.
45 Goldmark: Erinnerungen, a. a. O., S. 146.
46 Goldmark: Erinnerungen, a. a. O., S. 147.
47 Vgl. KlA, a .a. O., S. 99.
48 1907. Nr. 19840744.

Fehlgeleitet von „Schwangerschafts-Hormonen“

von Prof. Dr. Peter P Pachl

Rezeption

Der Erfolg von Goldmarks zweiter Oper übertraf an Zahl der Aufführungen den seines Opernerstlings. Johann Hofer führt in seiner umfassenden Biografie[49] die Erstaufführungen dieser Oper an 79 Theatern auf, inklusive den Premieren in St. Petersburg, Stockholm und New York. Andere Quellen sprechen auch von Aufführungen in London und Chicago.[50] Bis 1921 erlangte die Wiener Uraufführungsproduktion 63 Aufführungen.

„Das Heimchen am Herd“ erwies sich auf der Bühne eher als eine Märchenoper des alten Schlages - also Feerien oder Märchenopern der frühen Romantik, wie Carl Maria von Webers „Das stumme Waldmädchen“ oder Albert Lortzings „Rolands Knappen“.
Am Ende der großen Arie im 2. Akt benennt John selbst die Treue als „ein Märchen“[51].

In seinem „Opernführer“ klassifiziert W. Lackowitz „Das Heimchen am Herd“ als „Mondscheinmärchen“[52]. Und Leo Melitz’ „Führer durch die Opern“ schließt seine Inhaltsangabe:

> *„[...] das Heimchen zeigt am Schluss im lebenden Bilde die vier beglückten Menschen, deren Schicksale nur Märchen waren.“*[53]

Die Opernführer der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts hatten die Handlung von Goldmarks Oper durchaus ausführlich dargestellt. Dabei waren Goldmarks „Abtheilungen“[!] grundsätzlich als „Akte“ bezeichnet worden, was sie ja de facto auch sind.



In Ferdinand von Strantz’ “Opernführer“[54] von 1917 sind Goldmarks Werke „Das Heimchen am Herd“, „Die Königin von Saba“, „Götz von Berlichingen“, und „Merlin“ berücksichtigt. Sie finden sich auch noch in einer ersten Auflage des Jahres 1935[55], in der nächsten Auflage des selben Jahres sind sie jedoch eliminiert. Um die mit der Eliminierung von Opern jüdischer Komponisten einhergehende, erhebliche Einbuße an Buchseiten zu nivellieren, wurde der Neuausgabe „Die klassische Operette“ als Anhang beigefügt.[56]
Auch im Opern-Namen und Sachverzeichnis“ der 1938 in Leipzig erschienenen, „vierte[n] vermehrte[n] und verbesserte[n] Auflage“ von „Meyers Opernbuch“ ist Goldmarks Name unterdrückt, aber im „Welt-Opernverzeichnis“ desselben Buches ist Goldmarks „Das Heimchen vom Herd“ in der Liste der „Weltopern“ berücksichtigt; dabei wird die Jahreszahl 1896 und der Name des Komponisten in Klammern benannt.[57]

49 Vgl. Johann Hofer: Carl Goldmark. Komponist der Ringstraßenzeit. Verlag Edition Steinbauer. Wien 1915, S. 163 f.
50 ORF, Text zur Ausstrahlung der Arie des John aus dem 2. Akt (Hans Braun, Großes Rundfunkorchester Wien, Musikalische Leitung: Max Schönherr). Wien, o. J. Den Mitschnitt verdanke ich Herrn Prof. Dr. Herbert Kotrnoch, Wien.
51 „Die Treue ein Märchen war!“ KlA. a. a. O., S, 124 f.
52 W. Lackowitz: Der Opernführer. Textbuch der Textbücher. Leipzig (7) o. J., S. 202.
53 Leo Melitz: Führer durch die Opern. Operntexte nach Angabe des Inhalts, der Gesänge, des Personals und Szenenwechsels. Berlin 1922, S. 131.
54 Ferdinand von Strantz: Opernführer. Berlin 1917, S. 161 – 166.
55 Ferdinand von Strantz: Opernführer. Nach neuzeitlichen Richtlinien vollständig umgearbeitet und bis auf die neuesten Werke ergänzt von Walter Abendroth. Mit einem Geleitwort von E[mil] N[ikolaus] von Reznicek. Und acht szenischen Darstellungen. Berlin 1935, S. 135.
56 Emil Nikolaus von Rezniceks Geleitwort bringt als fragwürdige Begründung: „Der Bearbeiter des vorliegenden Opernführers hat in Erkenntnis einer überwundenen Epoche die Konjunkturerscheinungen einer verkrampften Zeit ausgemerzt, das Bleibende, gute, herausgegriffen und problematische Geister nur insofern berücksichtigt, als sie eine Hoffnung für die Zukunft offenlassen.“ Ferdinand von Strantz: Opernführer. Nach neuzeitlichen Richtlinien vollständig umgearbeitet und bis auf die neuesten Werke ergänzt von Walter Abendroth. Mit einem Geleitwort von E[mil] N[ikolaus] von Reznicek. Mit einem Anhang[:] Die klassische Operette. Berlin 1935, S. VI.
57 Otto Schumann: Meyers Opernbuch. Vierte vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1938, S. 594.

Szenische Rezeption: Vom Heimchen zum Seelchen

Siegfried Wagners Oper „Der Kobold“, op. 3, beginnt mit einer Szene, für die Goldmarks Schluss der 2. Abtheilung [!] möglicherweise szenisch als Vorbild angesehen werden kann. Deutlich wird dies in einer Illustration von Siegfried Wagners Maler-Freund Franz Stassen zu nächtlichen Eröffnungsszene des ersten Aktes dieser Oper[58], in der die weibliche Hauptfigur, Verena - ähnlich wie John in Goldmarks Oper - an einem Tisch im Freien eingeschlafen ist. Verena wird dort von Seelchen bedrängt. Dieser an zwei Messern in seiner Brust leidende Kobold ist der Geist eines toten Kindes, möglicherweise Verenas eigenem, nach einer Vergewaltigung im Kindesalter abgetriebenen Knaben. Siegfried Wagners traurige, psychologisch vielschichtige Geschichte, übrigens weit entfernt von einer Märchen-Handlung, hat Alexander Zemlinsky im April 1905 im Kaiserjubiläums-Stadttheater, der heutigen Volksoper, in Wien zur Erstaufführung gebracht. Musikalisch hat sich in den sieben Jahren seit der Uraufführung von Goldmarks „Heimchen am Herd“ hörbar viel getan. Und insbesondere die Verführungsszene des Grafen im 2. Akt der Oper „Der Kobold“ schlägt den Bogen zur Erotik in den Werken Franz Schrekers und Alexander Zemlinskys.
Probleme mit dem Titel
Jenseits der zoologischen Nominierung und jenseits von Novelle und Oper hat sich der Begriff „Heimchen am Herd“ verselbständigt als eine Metapher für die dem Haus und Herd verbundene, unterdrückte Frau. So findet man den umgedeuteten Titel – als Gegenbild zur emanzipierten Frau – etwa im Mai 1966 im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“, wo die Rezension des Buches von Betty Friedan: „Der Weiblichkeitswahn - ein vehementer Protest gegen das Wunschbild von der Frau“[59] demgemäß betitelt ist.
Und vor drei Jahren titelte die deutsche Tageszeitung „Die Welt“:

> *„Das Heimchen am Herd ist nur ein Klischee. Am Anfang war die Emanzipation: Ein Streifzug durch die Geschichte des Deutschen Hausfrauen-Bundes bringt Überraschendes ans Licht: Die Aktivistinnen waren und sind beileibe keine ‚Heimchen am Herd'.*[60]

Sollte es darum gehen, Goldmarks meist gespielte Oper auf der Bühne neu zur Diskussion zu stellen, so müsste wohl für diese Oper ein neuer Titel gefunden werden. In Großbritannien allerdings gäbe es dieses Problem nicht. Dort ist, dank des Titel von Charles Dickens' weiterhin populärer Novelle „The Cricket on the Hearth“ das Heimchen tatsächlich nichts Anderes als eine Grille.

Der Autor arbeitet als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist.
http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl






Szenenfotos aus „Der Kobold“ von Siegfried Wagner, eine Inszenierung des Autors am Stadttheater Fürth, 2006

58 Vgl. Franz Stassens Federzeichnung, in: Paul Pretzsch: Die Kunst Siegfried Wagners. Ein Führer durch seine Werke. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Mit Bildschmuck von Franz Stassen. Leipzig 1919, S. 189.
59 Vgl. die Rezension des Buches von Betty Friedan: „Der Weiblichkeitswahn – ein vehementer Protest gegen das Wunschbild von der Frau“. Rowohlt-Verlag, Reinbek bei Hamburg; 288 Seiten; 19,80 Mark. In: Rudolf Augstein (Hg.): Der Spiegel, Hamburg 23. Mai 1966.
60 Stefan Aust (Hg.) Die Welt, Berlin 5. 10. 2012.

300 Jahre MarkgrafenTheater
Jubiläum in Erlangen
von Werner Heunoske und André Widmann

Im Laufe seiner Geschichte hat sich das älteste bespielte Barocktheater Süddeutschlands den Anforderungen des Spielbetriebs immer wieder neu gestellt. Zum Jubiläum zeigte das Stadtmuseum Erlangen in Kooperation mit dem Theater Erlangen die Ausstellung „Was für ein Theater! - 300 Jahre Markgrafentheater in Erlangen", in der dessen wechselhafte Geschichte vom exklusiven Hoftheater bis zum modernen Stadttheater thematisiert wurde.



Abb. 1

Die historische Ausgangssituation

Ab 1686 ließ Landesherr Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth die nach ihm benannte barocke Neustadt „Christian Erlang" als Planstadt für französische Glaubensflüchtlinge vor den Toren der bestehenden Ackerbürgerstadt Erlangen errichten. Die ursprünglichen Planungen, diese Kolonie zu einer reinen „Fabrikstadt" auszubauen, wurden ab 1700 durch den Bau eines Schlosses des Erbprinzen Georg Wilhelm abgeändert. Bevor das Bauprojekt zur Vollendung kam, kaufte sein Vater Christian Ernst das Schloss und schenkte es seiner Frau Elisabeth Sofie, die auch einen stattlichen Schlossgarten anlegen ließ. 1708 erhob Christian Ernst Erlangen zur Nebenresidenz seines Markgraftums. 1714 fiel der Schlosskomplex an Georg Wilhelm zurück, der weitere Ausbaumaßnahmen ergriff. Zusammen mit seiner Frau Sophia von Sachsen-Weißenfels – Weißenfels war damals eine der Hochburgen der deutschsprachigen Oper – ließ er den Schlossgarten für höfische „Lustbarkeiten" ertüchtigen und dort ein großes Theaterzelt errichten. Vermutlich in diesem Zelt wurde 1715 die Schäferoper „Die siegende Treu" aufgeführt, die damit die erste belegte Opernaufführung in der Stadt ist. Die deutschsprachigen Opernaufführungen im Markgraftum Brandenburg-Bayreuth unter Markgraf Georg Wilhelm und seiner Frau Sophia galten später als „Blüte des deutschen Singspiels".

Überblick über die Geschichte des Theaters

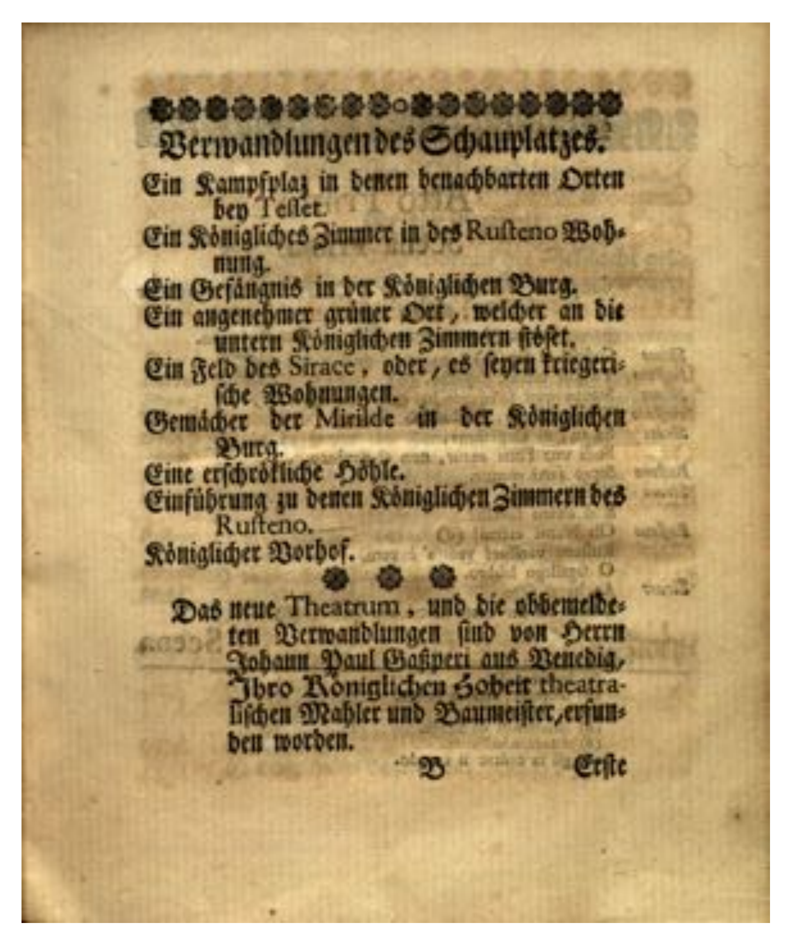
Markgraf Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth ließ am Rande des Schlossgartens das *Hochfürstliche Opern- und Comoedienhaus* errichten. Zum Karneval, der ein wichtiger Teil der höfischen Festkultur war, eröffnete es am 10. Januar 1719 mit der Oper „Argenis und Poliarchus“. Die älteste Innenansicht des Theaters zeigt ein Randbild des Erlanger Schlossgartenplans von Johann Baptist Homann von 1721 (Abb. 2). Sie allein gibt uns eine Gesamtvorstellung vom Geschehen während einer barocken Opernaufführung. Man sieht, dass ein Teil des Publikums verkleidet ist. Die Logen im ersten und zweiten Rang waren wohl höherrangigen Standespersonen vorbehalten. Im ebenerdigen Parkett saß man auf Holzbänken ohne Lehne. Die bei Kerzenlicht spielenden Musiker im Orchestergraben waren durch Holzwände vom Publikum abgeschirmt. Die Perspektivbühne besitzt gestaffelte Kulissenreihen. Sie sind nach den Regeln der Zentralperspektive bemalt und ergeben in der Zusammenschau das Bühnenbild. Wechselte die Szene, wurden sie mittels der Bühnenmaschinerie ausgetauscht. Wie damals üblich, waren die Kulissenrahmen wohl auf der Unterbühne in Kulissenwagen eingesetzt.



Abb. 2

Abb. 3

von Werner Heunoske und André Widmann



Verwandlungen des Schauplatzes.

Ein Kampfplaz in denen benachbarten Orten bey Teslet.
Ein Königliches Zimmer in des Rusteno Wohnung.
Ein Gefängnis in der Königlichen Burg.
Ein angenehmer grüner Ort, welcher an die untern Königlichen Zimmern stösset.
Ein Feld des Sirace, oder, es seyen kriegerische Wohnungen.
Gemächer der Mirilde in der Königlichen Burg.
Eine erschröckliche Höhle.
Einführung zu denen Königlichen Zimmern des Rusteno.
Königlicher Vorhof.

Das neue Theatrum, und die obbemeldeten Verwandlungen sind von Herrn Johann Paul Gasperi aus Venedig, Ihro Königlichen Hoheit theatralischen Mahler und Baumeister, erfunden worden.

B Erste

Abb. 4

Einem im Eröffnungsjahr erstellten Inventar kann man entnehmen, dass der neue Theaterbau auch entsprechend ausgestattet war. Verzeichnet sind dreizehn komplette Verwandlungen mit jeweils achtzehn Wänden und weitere zehn halbe Verwandlungen, mit denen die Bühnenbilder ergänzt werden konnten. Des Weiteren werden Requisiten und Einrichtungsgegenstände aufgeführt, darunter auch die abgebildeten Elefanten, der Triumphwagen oder auch 121 Blechleuchter, die den Raum erhellten.

Zu einer erneuten Opernblüte gelangte das fränkische Markgrafentum, als Friedrich III. 1735 den Thron bestieg. Er übertrug 1738 seiner Frau Wilhelmine von Preußen, Schwester des späteren Friedrichs des Großen, die Leitung der Oper. Die kunstsinnige Markgräfin, die selbst eine Oper komponierte („Argenore“, 1740), setzte alles daran, ihren Spielstätten überregionalen Glanz zu verleihen. Ihre besondere Liebe galt der italienischen Oper und so engagierte sie italienische Gesangsvirtuosen am Hoftheater. Auf ihr Geheiß modernisierte der Venezianer Giovanni Paolo Gaspari 1743/44 den Innenraum des Erlanger Theaters im Rokokostil und verlieh dem Zuschauerraum das bis heute erhaltene Aussehen (Abb. 3). Zur Wiedereröffnung des Markgrafentheaters im Karneval führte man am 7. Januar 1744 die Oper „Sirace“ auf. Zwar sind die Noten verloren gegangen, aber das Libretto zum Stück hat die Zeit überdauert. Bemerkenswert ist darin die explizite Erwähnung des Baumeisters und Theatermalers Gaspari, der auch die Bühnenbilder gestaltete (Abb. 4). 1738 bis 1744 stand der Theatermaler und -architekt im Dienst des Bayreuther Hofes. Die Szenen zur Oper Sirace sind in der Winkelperspektive entworfen, deren Konstruktionsanleitung Ferdinando Galli Bibiena erstmals 1711 publiziert hatte. Gasparis Entwurf zum Bühnenbild „Königlicher Vorhof“ (Abb. 5) ist übrigens eine vereinfachte Version von Giuseppe Galli Bibienas grandioser Schauarchitektur für die am Wiener Kaiserhof aufgeführte Oper „Sirita“. Von dieser Szenerie besaß Markgräfin Wilhelmine nachweislich eine Kupferstichabbildung. Nach 1744 konzentrierte sich die bauliche



Abb. 5

Tätigkeit von Friedrich und Wilhelmine auf die Hauptresidenz Bayreuth, wo unter anderem das Markgräfliche Opernhaus zur Vermählung der einzigen Tochter des Paares 1748 errichtet wurde. 2012 ist das Gebäude in der UNESCO-Welterbeliste als einzigartiges Monument der Musik- und Festkultur aufgenommen worden. Ab 1746 leistete man sich am Bayreuther Hof neben einer stattlichen Hofkapelle ein Ensemble für die französische Komödie, die für Friedrich mehr als Prestige war, sondern eine echte Leidenschaft, die er Zeit seines Lebens nicht mehr missen wollte. Nach dem Tod seiner ersten Frau Wilhelmine heiratete der Markgraf Sophie Caroline Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel, die später 53 Jahre lang in Erlangen ihren Witwensitz hatte. In dieser Zeit vollzog sich die Öffnung des Theaters für die Bürgerschaft, die gegen Eintrittsgebühr Zugang zu den Vorstellungen bekam.
Aufgrund einer Schenkung König Ludwigs I. ging das Theater 1817 in den Besitz der Universität Erlangen über und firmierte unter dem Namen *Königliches Universitätsschauspielhaus*. Zwar ist dies ein Unikum der deutschen Universitätsgeschichte, kann aber nicht über die wirtschaftliche Erfolglosigkeit hinwegtäuschen. Auch nach dem Erwerb durch die Stadt 1838 war es als *Erlanger Stadttheater* zunächst wenig erfolgreich. Erst der 1876 gegründete „Gemeinnützige Theater- und Konzertverein Erlangen“ (gVe), dem der Betrieb des Theaters übertragen wurde, gewann die Besuchergunst zurück. 1891 begann der Verein das Gebäude für Gastaufführungen, vorwiegend große Opern, zu ertüchtigen und für das bürgerliche Publikum attraktiver zu machen. Man sanierte den Zuschauerraum, baute ein Kulissenhaus und erhöhte das Bühnenhaus. Es gab nun eine Dampfheizung, eine Gas- und später Elektrobeleuchtung.

Nach der Gleichschaltung in der NS-Zeit, in der der gVe als Veranstalter durch „Kraft durch Freude“ oder den „Kulturring der NS-Gemeinschaft“ ersetzt wurde, begann 1945 die neue Ära des Markgrafentheaters unter den Theater-Unternehmern Albert Doerner und Elly Propst. Diese pachteten vom wiedergegründeten gVe das Haus. Da Erlangen und sein Theater von Kriegsschäden verschont blieben und die Zulassung des Betriebs durch die US-Militärregierung sehr früh erfolgte, kamen viele Schauspieler in die Stadt, aus denen erstmals ein festes Ensemble für das Theater formiert wurde. Allerdings konnten sich die Betreiber nach der Währungsreform nicht wirtschaftlich halten, sodass ab 1949 wieder ein reiner Gastspielbetrieb aufgenommen wurde. Der Durst nach Kultur der unmittelbaren Nachkriegszeit hielt sich in der Bevölkerung auch in den 50er und 60er Jahren. Ein vielfältiges Programm sowie viele Berühmtheiten zogen das Publikum in die Vorstellungen. Neben Inszenierungen von Regielegenden wie Jean Cocteau, Fritz Kortner oder August Everding konnten die Erlanger viele Schauspieler-Stars wie Will Quadflieg, Maria Schell, Josef Meinrad, Inge Meysel, Carl-Heinz Schroth, Hildegard Knef, Hans Clarin u.v.m. auf der Bühne bewundern. Von 1949 bis 1968 sorgten zusätzlich die „Internationalen Theaterwochen der Studentenbühnen“ für Aufsehen, für die der Erlanger Künstler Helmut Lederer die Plakatgestaltung übernahm (Abb. 6).

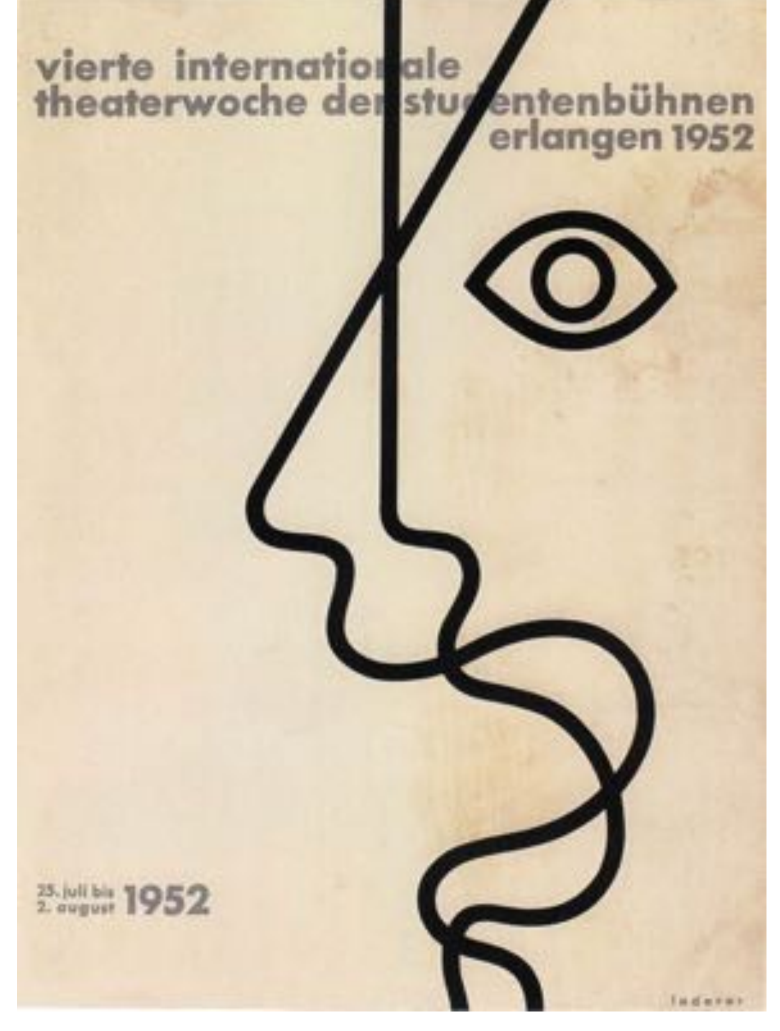


Abb. 6

Abb. 7

Nachdem das Theater einsturzgefährdet war, erfolgte 1958/59 ein radikaler Umbau – der bislang größte Eingriff in die historische Bausubstanz: Das Vorderhaus mit den Treppenhäusern, Gängen und Garderoben wurde komplett neugestaltet und die Bühnentechnik modernisiert. Vom Zuschauerraum blieb nur die Innenhülle (Abb. 7). Außen herum gewann man durch den Neubau im Stil der 50er Jahre großzügige Umgänge und neue Foyers.



Abb.3

Seit 1974 existiert nebenan, in der ehemaligen Feuerwehrgarage, ein „kleiner Bruder", der sich bald auf das *Markgrafentheater* auswirkte: das aus der Studentenbewegung hervorgegangene *Theater in der Garage*. Unter Manfred Neu mischte es mit Auftritten seines progressiven Ensembles und freier Theatergruppen die Szene auf. (Abb. 8) Intendant Andreas Hänsel und sein Nachfolger Hartmut Henne konnten ab 1989 ein festes Ensemble etablieren und dessen Bestand wiederholt verteidigen. Die unter Hartmut Henne seit 1998 als *ensemble theater erlangen* agierende Institution konnte über die Amtszeiten der beiden Intendanten schließlich Zug um Zug die Programmhoheit beider Spielstätten gegenüber dem Gemeinnützigen Verein erreichen, der seitdem als Konzertveranstalter auf andere Orte ausweicht.
Nach dem tragischen Tod von Hartmut Henne übernahm die gebürtige Erlangerin Sabina Dhein 2002 die Intendanz. Unter ihr vollendete sich der ein Jahr vor ihrem Amtsantritt begonnene Weg in die Eigenständigkeit, durch die Herauslösung des Theaters als eigenes Amt aus der Hierarchie des Kulturamtes. Sie produzierte neben internationalen Schlag-

zeilen (Abb. 9) viele Stücke von und mit Nachwuchskünstlern, wodurch die Erlanger Bühne – letztendlich auch für sie – zum Sprungbrett in die große Theaterwelt wurde.
Ihre Nachfolgerin Katja Ott, die seit 2009 die Leitung innehat und deren Intendanz 2017 für weitere sechs Jahre verlängert wurde, stellte das Haus auf einen modernen Repertoirebetrieb um und forcierte den Ausbau des Kinder- und Jugendtheaters sowie der Theaterpädagogik. Mit neuen Formaten, die auf intensive Kommunikation mit den Bürgern setzen, entwickelt sie mit ihrem Team das Erlanger Theater zum Stadttheater der Zukunft. Heute blicken Stadt und Bevölkerung voll Stolz auf ihr städtisches Ensemble und auf *das theater erlangen*.



Abb.3

Ausgewählte Literatur

- Felsmann, Karoline / Ziegler, Susanne (Hg.): 300 Jahre Theater Erlangen. Vom hochfürstlichen Opern- und Komödienhaus zum Stadttheater der Zukunft. Berlin 2019.
- Hilpert, Wilhelm: Die Erlanger Opernbühne. Romantisches Theater. In: Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung. Bd. 20. Erlangen 1973. S. 41-64.
- Henne, Hartmut (Hg.): Von Mauern und Mauerweilern. Festschrift zur Renovierung des barocken Zuschauerraums des Erlanger Markgrafentheaters. Erlangen 1999.

Bildnachweis

Abb. 1: Blick in die Ausstellung im Stadtmuseum Erlangen. Foto: Erich Malter
Abb. 2: Randbild des Erlanger Schlossgartenplans von Johann Baptist Homann von 1721. Stadtarchiv Erlangen VI.J.a.21
Abb. 3: Blick in den erhaltenen barocken Zuschauerraum. Foto: Jochen Quast
Abb. 4: Libretto zur Eröffnungsoper „Sirace“ von Giovanni Andrea Galletti, Erlangen 1744. Universitätsbibliothek Erlangen, RAR.A 17
Abb. 5: Giovanni Paolo Gasparis Entwurf zum Bühnenbild „Königlicher Vorhof“ zur Oper „Sirace“; Erlangen 1744. Staatliche Graphische Sammlung München, VI 36-30597 Z
Abb. 6: Helmut Lederers Entwurf für das Plakat für die „vierte internationale theaterwoche der studentenbühnen, erlangen 1952“. Kunstmuseum Erlangen, KME Pl. 10
Abb. 7: Baustelle mit verschaltem Zuschauerraum, 1958. Foto: Rudi Stümpel, Stadtarchiv Erlangen, VIII.8984.N.2/1
Abb. 8: Manfred Neu in seiner besten und einsamsten Rolle als „Krapp“ in Samuel Becketts „Das letzte Band“ nach dem Stück „Gott“ von Woody Allen in der Theatergarage, 1985. Foto: Bernd Boehner
Abb. 9: Inszenierungsfoto aus dem Stück „Die Wölfe“ des bis dato vergessenen Michael Rehberg, der in der Nachkriegszeit als nationalsozialistischer Dichter in Verruf kam. Durch die Aufführung des Stücks 2003 machte das Theater Erlangen sogar in der New York Times Schlagzeilen. Foto: Bernd Lütge

Der promovierte Kunsthistoriker Werner Heunoske und der Technik- und Wissenschaftshistoriker André Widmann sind beide als wissenschaftliche Mitarbeiter am Stadtmuseum Erlangen tätig und kuratierten die Jubiläumsausstellung, die von 9. Dezember 2018 bis 14. April 2019 zu sehen war.

Die „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ konnte als Leihgeber eine Regen- und eine Brandungsmaschine zur Ausstellung beisteuern.

Das Theater im Glas-Ofen

Ein Besuch in Le Creusot, Frankreich

von Albert Maly-Motta

Im Sommer 2018 besuchte ich mit meiner Frau und meiner Tochter die französische Stadt Le Creusot, im französischen Burgund im Département Saône-et-Loire gelegen.
Die Stadt hat ca. 22.000 Einwohner und bildet mit Montceau-les-Mines ein Industrierevier, sie war die französische Stahl-Stadt, vergleichbar mit Essen im deutschen "Kohlenpott".

Geprägt wurde Le Creusot von der ursprünglich aus dem Elsaß stammenden Industriellen-Familie Schneider, die als Stahl-Magnaten und Waffen-Fabrikanten mit der deutschen Familie Krupp viel gemeinsam haben.



Abb. 1: Eugène Schneider II, der Erbauer des Theaters



Abb. 2: Eugène Schneider der Ältere



Abb. 3: Miniaturmodell des Kristall-Schlosses mit den beiden konischen Schmelzöfen

Wohnsitz der Familie Schneider war seit 1837 das "Château de la Verrerie" mitten im Ort. Diese Gebäude waren ursprünglich Sitz der privaten Kristallglas-Manufaktur der Königin Marie-Antoinette.
Durch die reichhaltigen Kohlevorkommen in der Gegend wurde die Glasmanufaktur, die zunächst in der Nähe von Versailles betrieben wurde, und zum Beheizen der Glasöfen enorme Mengen an Brennmaterial benötigte, ebenso wie die Stahlindustrie in Le Creusot ansässig. Nach den Wirren der Französischen Revolution ging die Manufaktur in Privatbesitz über und war bis Oktober 1832 in Betrieb.
Nach der Schliessung der Glasmanufaktur diente das Gebäude einige Zeit als Fabrik für die Herstellung von Brüsseler Spitzen, bis

es nach dem Erwerb 1837 unter Eugène (II) Schneider zu einem repräsentativen Wohnsitz umgebaut wurde, in dem auch die oft berühmten Kunden der Familie, zu denen gekrönte Häupter und Staatspräsidenten gehörten, standesgemäß empfangen werden konnten.
Die beiden eigenartigen Schmelzöfen für die Glasmasse, die in zwei kegelförmigen Gebäuden mit mehr als 11 m Durchmesser an der Basis untergebracht waren, blieben im Hof des Schlosses erhalten. Diese beiden "Glashüttentürme", so lautet der korrekte Fachausdruck, waren die ersten ihrer Art in Frankreich.



Abb. 4: Innenhof des "Château de la Verrerie"



Abb. 5: Der östliche Glashüttenturm mit dem Theater, im Vordergrund Kanonen aus der Schneider-Stahlfabrik"

Glashüttentürme waren laut Wikipedia *"zwischen 13 und 35 Meter hoch, ihre Grundfläche hatte einen Durchmesser von etwa 10 bis 25 Metern. Die obere kreisrunde Öffnung zum Rauchabzug hatte einen Durchmesser von etwa drei Metern, teilweise war ein kurzer Schornstein aus Metall aufgesetzt. Vielfach verfügten Glashüt-*

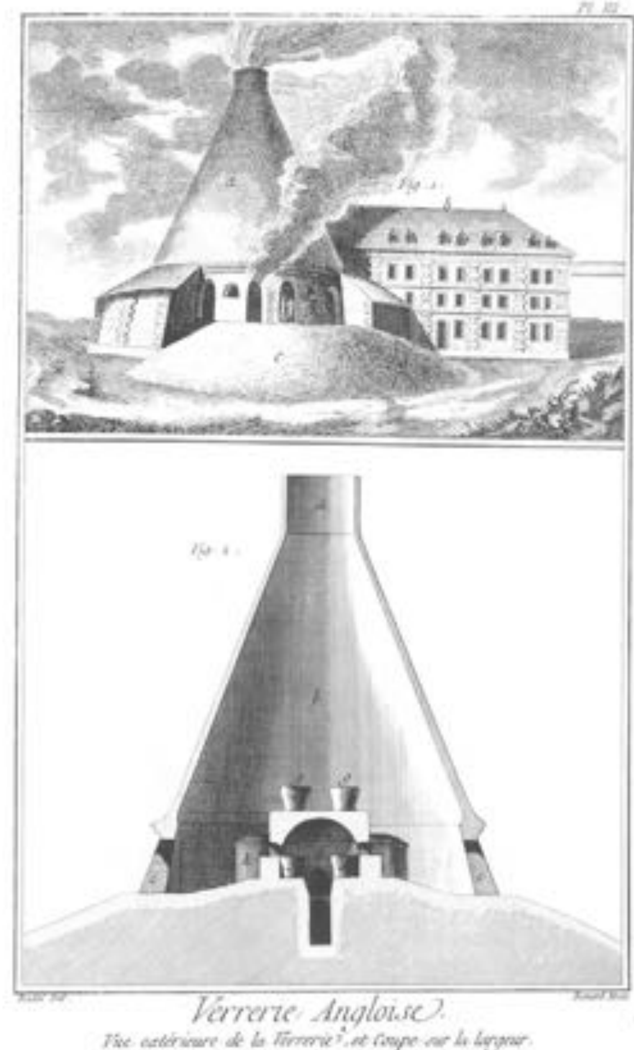




Abb. 6: Querschnitt eines Glashütten-Turms aus Didérots Enzyklopädie von 1772 Quelle: Wikipedia

tentürme über mehrere ungleichmäßig verteilte Tür- und Fensteröffnungen, die der Regulierung des Luftzuges dienten." Im Inneren eines solchen Turms befanden sich einer oder mehrere Schmelzöfen.

Um seine Kunden zu beeindrucken, liess Eugène Schneider II. in den östlichen der beiden Glashüttentürme 1911 ein reich ausgestattetes Privat-Theater einbauen, der andere wurde zu einer Privatkapelle umgestaltet. Als Architekt fungierte Ernest Sanson, das Theater wurde auf den Plänen als "Salle de Conférence" (Konferenzraum) bezeichnet.
Der japanische Kaiser, der französische Präsident Mac-Mahon sowie andere Potentaten waren Gäste der Familie Schneider, und viele sahen Aufführungen im Theater, erste "Weltstars" wie die Schauspielerin Sarah Bernhardt gastierten auf der kleinen Bühne.

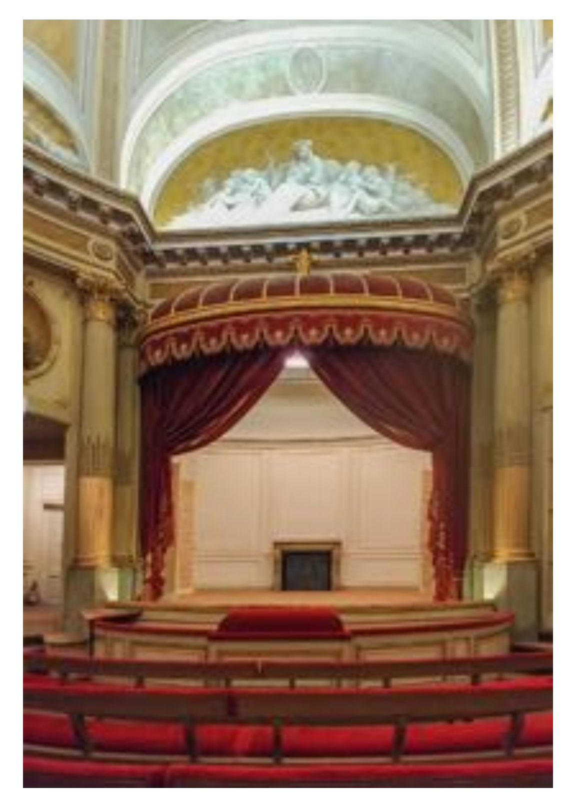


Abb. 7: Bühne des Theaters mit (falschem) Kamin



Abb. 8: Blick von der Bühne in den Saal



Abb. 9: Oberbühne mit Rampenlichtern

Abb. 10: Blick an die Saaldecke mit scheinbar frei schwebendem Deckengemälde



Abb. 11: Blick in den Zuschauerraum, Logen für die Gäste und Bänke im "Parkett"



Während des 2. Weltkrieges wurde die Stadt als industrielles Zentrum wiederholt von den Alliierten bombardiert. Die zum Teil schweren Bombenschäden wurden in den 1950ern nach und nach beseitigt.
1969 erwarb die Stadt nach dem Ende der Ära Schneider den Gebäudekomplex und liess im Schloss verschiedene Museen und Archive einrichten, die besichtigt werden können. Auch das Theater kann im Rahmen einer Führung besichtigt werden.

Als Puppenspieler und Leiter des Tölzer Marionettentheaters war ich natürlich besonders daran interessiert, dieses sehr gut erhaltene kleine Theater zu sehen. In vielen französischen Schlössern existieren solche Privat-Theater, (das bekannteste ist sicher in Versailles zu finden), aber durch den kreisrunden Grundriss und die sehr aufwendige Ausstattung, die eher



Abb. 12: Zuschauerraum mit Bühne



Abb. 13: Bühne

an eine Kirche erinnert, ist das Theater in Le Creusot etwas Besonderes. Auch der Erhaltungszustand ist ausgezeichnet, was bei anderen privaten Theatern oft nicht der Fall ist. Für ein Figurentheater wäre dieses Haus ideal geeignet…
Die Bühne ist ein "Zimmertheater" von nur 6-7 Metern Breite und 5 oder 6 m Tiefe, die rückwärtige Begrenzung ist mit einem (falschen) Kamin in der Mitte ähnlich wie ein Wohnzimmer gestaltet.

Bedingt durch die geringe Größe existiert keine Bühnenmaschinerie, es gibt weder Schnürboden noch Kulissenzüge.

Der kreisrunde Saal zeichnet sich durch große Höhe und die Ausgestaltung mit illusionistischen Gemälden aus. Das Deckengemälde scheint frei im Raum zu schweben, und es finden sich Ähnlichkeiten mit bayrischen Barockkirchen, wie etwa der Asamkirche des Klosters Weltenburg an der Donau, bei der eine ähnliche Konstruktion ebenfalls die Illusion einer frei schwebenden Decke erzeugt.
Der Zuschauerraum ist mit mehreren Logen für die berühmten Gäste, die Familie Schneider und mit einigen Bankreihen ausgestattet.

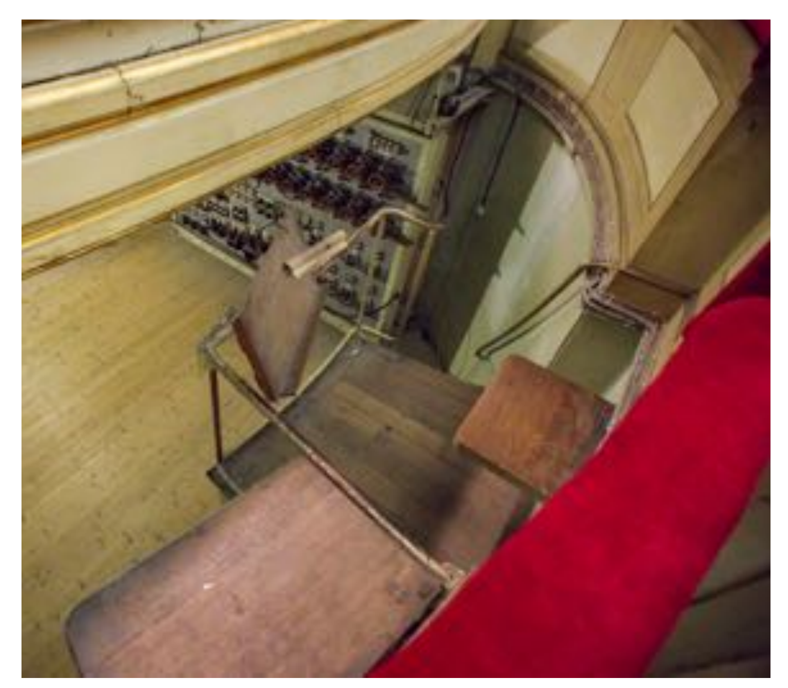


Abb. 14: Blick von oben in den Orchesterraum mit Dirigentenpult, rechts die Schalttafel

Unter der Bühnenfläche befindet sich ein Raum, der für die Musiker vorgesehen war. Von einem Orchestergraben kann man nicht sprechen, der Dirigent stand auf einem kleinen Pult, von dem aus er sowohl Sicht auf die Bühne als auch auf die Musiker hatte.



Abb. 15: Der kreisrunde Raum unter dem Saal mit Türen zu den Garderoben



Abb. 16: Blick von unten auf das Dirigentenpult



Abb. 17: Künstlergarderobe



Abb. 18: Raum unter der Bühne mit Schalttafel und Vorhangzug (links)

Unter dem gesamten Theater befindet sich ein kreisrunder Raum, von dem aus einige Türen in die Künstlergarderoben führen.

Aufgrund der Nähe zur Fabrikanlage, die über starke Dampfmaschinen und Stromgeneratoren verfügte, konnte das Schloss bereits um die Jahrhundertwende elektrisch beleuchtet werden.



Abb. 19: Herstellerschild und Summenregelung mit Zahnstange

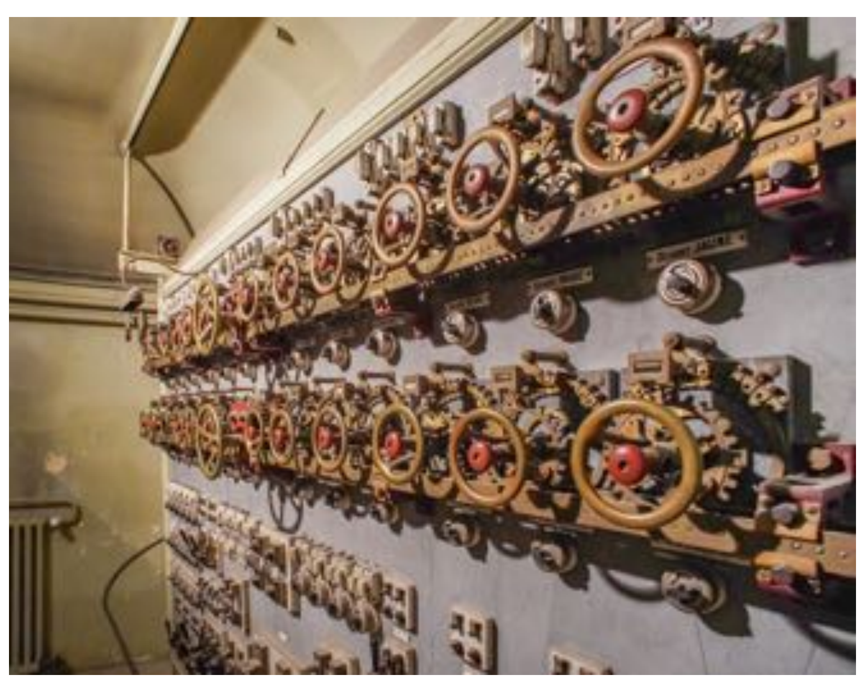


Abb. 20: Schalttafel anno 1911 mit Stufenschaltern und blanken Drahtsicherungen, die roten Knöpfe kuppeln ein.



Abb. 21: Rückansicht der Schalttafel mit abgeklemmten Kabeln

Auf dem flachen Land dagegen erfolgte in dieser Gegend Frankreichs die Elektrifizierung erst in den 1920er Jahren. Daher war es naheliegend, auch die Beleuchtung des Theaters von Anfang an mit dem "modernen" elektrischem Licht vorzunehmen.

Mein Erstaunen war groß, als ich in der Unterbühne die gut erhaltene Schalttafel der originalen Licht-Regelanlage von 1911 entdeckte. Sicherlich eine sehr frühe Ausführung einer solchen Anlage, die von der Pariser Firma Charles Mildé konstruiert und geliefert worden ist, die auch für die Elektrifizierung einiger Pariser Viertel in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts verantwortlich war.

Soweit ich an der Beschriftung der Schalttafel sehen konnte, gab es Rampenlichter in verschiedenen Farben sowie Scheinwerfer und Saal-Beleuchtung, die mittels Stufenschaltern gedimmt werden konnten. Leider sind die dazugehörigen Widerstände nicht erhalten. Ich nehme an, es handelte sich um gewickelte Drahtwiderstände mit verschiedenen Anzapfungen, zwischen denen umgeschaltet werden konnte. Interessant ist die mechanische "Summenregelung" mittels Zahnstange, auf die die einzelnen Stufenschalter für die verschiedenen Kreise aufgeschaltet werden konnten. Die Steller sind doppelt vorhanden, so dass ich annehme, es gab eine Voreinstellung für die nächste Lichtstimmung. Sicher erforderte es einige Kraft, das Haupt- Stellrad zu bedienen, das daher einen größeren Durchmesser als die anderen Bedienelemente hatte. Hinter der Schalttafel befand sich vermutlich das Gestell mit den Widerständen, die Kabel sind abgeklemmt. Es gibt keinerlei Berührungs-Schutz, ich nehme an, die Operateure mussten mit Handschuhen und mit großer Vorsicht zu Werke gehen, um nicht stromführende Teile zu berühren.

Leider sind keine Originalscheinwerfer oder originale Rampenlichter aus der Zeit der Erbauung mehr vorhanden.

Das Theater im Glas-Ofen

Ein Besuch in Le Creusot, Frankreich

von Albert Maly-Motta

Abb. 22+23: Das unterirdische Tunnelsystem

Interessant ist die Anbindung des Theaters an den Rest der Schloss-Anlage. Nachdem Eugène Schneider der Ansicht war, der Anblick von Bediensteten aller Art könnte den hochrangigen Besuchern nicht zugemutet werden, ist unter dem gesamten Schloss ein aufwendiges System unterirdischer Tunnels erstellt worden. Sogar eine kleine elektrisch angetriebene Lokomobile für schwerere Lasten fuhr dort unten auf einem im Boden versenkten Schienennetz.
Im Ganzen ein System, wie es heute in den bekannten Vergnügungsparks à la Disneyland angewendet wird, bei denen ebenfalls "oberirdisch" keinerlei Personal für Wartung oder Lieferverkehr zu sehen sein darf, und alle größeren Transporte unsichtbar fürs Publikum in unterirdischen Tunnels bewerkstelligt werden.



Aufgrund der geringen Ausmaße der Bühne wird das Theater heute nur noch selten bespielt. Gelegentlich finden Kammerkonzerte statt, (die Akustik soll hervorragend sein,) manchmal auch Preisverleihungen oder Konferenzen. Die Veranstaltungen werden entweder vom Stadttheater von Le Creusot oder den verschiedenen im Schloss ansässigen Museums-Einrichtungen organisiert.

Im Hauptteil des Schlosses gibt es unter anderem Ausstellungen mit Dokumenten zur sozialen Lage der Arbeiter im 19. Jahrhundert, sowie eine fantastische Sammlung von Modellen, die großenteils von ehemaligen Mitarbeitern der Stahlwerke erstellt wurden.

Diese Modelle zeigen anschaulich Fabriken und Produkte von Le Creusot. Von Lokomotiven, bei denen jede Niete und jeder Schraubenkopf nachgebildet wurden, bis hin zum Diorama einer kompletten Fabrikhalle reicht dabei die Spannweite.

Nach dem Besuch von Theater und Museum bleibt ein zwiespältiger Eindruck: Der ungeheure Luxus und die unterhaltsamen Soiréen bei Familie Schneider wurden mit dem Verkauf von Waffen finanziert, durch die in den beiden Weltkriegen viele Menschen ihr Leben verloren haben. Die Oligarchen von heute verprassen ihre unredlich erworbenen Millionen mit luxuriösen Yachten in den Häfen von Nizza oder Cannes, es hat sich eigentlich nicht so viel geändert. Oder?

Dennoch sind diese Zeugnisse der Industriegeschichte erhaltenswert- und in Le Creusot ist dies in vorbildlicher Weise gelungen. Museum und Theater sind auf jeden Fall einen Abstecher wert, wenn man einmal in dieser Gegend Frankreichs Urlaub machen sollte.



Abb. 24: Lokomotive und Dampf-Lokomobil für den Antrieb einer Dreschmaschine, Museum Le Creusot



Abb. 25: Gemälde der Stahlhütte im Museum von Le Creusot



Abb. 26: Detailliertes Diorama einer Fabrikhalle in Le Creusot

Erweiterte Daten zur Firma Mildé, von

http://collectionhistorique.orange.com/fr/constructeurs/telephonie/Milde-Charles-Fils-et-Compagnie

Google Übersetzung, nachkorrigiert.

“Die Mildé, Vater und Sohn, nehmen an der Pariser Weltausstellung von 1878 teil. Sie stellen einen Wahlapparat und einen Feueralarm für Herrn de Gaulne vor, eine elektrische Uhr, die von Charles Mildés Vater erfunden wurde und eine große Auswahl an Glocken, Manipulatoren und Anzeigetafeln von Charles Mildé Fils. Sie werden mit einer Silbermedaille belohnt. Auf der Internationalen Elektrizitätsausstellung 1881 in Paris erhalten sie erneut eine Silbermedaille.
Im Jahr 1882 gründete der junge Mildé die „Firma Charles Mildé Fils et Cie (26), rue Laugier in Paris, Herstellung und Installation von elektrischem Material“. Er wird wissen, wie er sich mit Erfindern von Talenten umgeben kann. Charles leugnet seine Herkunft nicht und beschließt, seinen Arbeitnehmern 20% seines zukünftigen Nettogewinns zuzuweisen, „um ihre Bemühungen anzuerkennen und zu fördern“.



Abb. 27: Charles Mildé



Abb. 28: Logo de la Société Mildé



Im Jahr 1883 eröffnet der Architekt des neuen Pariser Rathauses eine Ausschreibung für die Installation eines kompletten Services von 400 elektrischen Alarmklingeln, einer Feuermeldenlage von 45 Stationen und eines Systems von 100 Haustelefonen für die Korrespondenz der einzelnen Abteilungen. Charles Mildé gewinnt den gesamten Wettbewerb, indem er vorschlägt, anstelle der Hausanlage einen kompletten Telefondienst zum gleichen Preis zu installieren. Anschließend verbindet er sich mit Arthur d‘Argy, der gerade ein Kohle-Pulver-Mikrofon entwickelt hat, und sie melden gemeinsam ein Patent an für „ein neues billiges Telefon“ (•).

1884 hatte Charles Mildé die Idee, das Mikrofon von Argy ein wenig zu verbessern, und reichte ein Patent auf seinen einzigen Namen ein, wodurch der Erfinder entlassen wurde.

Dann baut er sein erstes privates Telefon-Modell: “Le Petit poste à pied“. Dann schlug er 1885 zwei neue Telefongeräte vor: einen sehr eleganten Säulensender, den „großen Fußpfosten“, und eine Wandstation, “le porte-voix électrique“ (•).
Er wird dann mit brillanten Ingenieuren zusammenarbeiten: Jules Bourdin und Maxymilian Kotyra im Jahre 1890, Frederick Steiner im Jahr 1900.

Charles Mildé kann sich jetzt für andere Bereiche interessieren und einen Teil seines Gewinns investieren. Er wandte sich zunächst dem elektrischen Licht zu und gründete in Paris zusammen mit Louis Clerc im März 1887 die Electric Lighting Company. Das erste französische Kraftwerk in der Nähe der Pariser Oper wird am 21. Juni 1887 eingeweiht und kann 1500 Glühlampen mit Strom versorgen.
Im Jahr 1889 gewann Charles Mildé die Ausschreibung zur Elektrifizierung in der Stadt Le Havre, der ersten französischen Großstadt, die Strom statt Gas bevorzugt. Mit seiner Erfahrung gewann er die Elektrifizierung eines der fünf Sektoren der Stadt Paris und gründete am 12. Mai 1892 die “Electric Company des Champs-Elysees”. Das Netzwerk wird am 7. März 1893 mit nur 260 Kunden eingeweiht!
Im Jahr 1896 findet Charles Mildé eine weitere Leidenschaft und beginnt mit dem Abenteuer Automobil. Er arbeitet mit Robert Mondos und Auguste Courtant zusammen und meldet gemeinsam ein Patent für ein elektrisch betriebenes Fahrzeug an .

Er baute mehrere Modelle für Einzelpersonen: ein Meisterauto im Jahr 1899, ein Dreirad, ein Personenwagen, einen Luxus-Leichtwagen und ein Auto für den Stadtverkehr im Jahr 1900, ein kleines Coupé und ein LandauletFahrzeug für ein Notstrom-Aggregat im Jahr 1904. Dann begann er mit der Herstellung von Lieferwagen und stellte der Post- und Telegraphenverwaltung 15 Postautos für den Posttransport zwischen Postämtern und Bahnhöfen zur Verfügung. Benzinautos mit größerer Reichweite, wenn auch lauter, setzen sich am Ende durch.
Charles Mildé interessiert sich auch für die Schifffahrt auf der Seine und baute mit Jules Labergerie ein Elektroboot .

Er stellt die Produktion von Personenkraftwagen im Jahr 1909 und von Nutzfahrzeugen im Jahr 1914 ein. Es ist für lange Zeit das Ende des Elektroautos in Frankreich ...
Sein Leben lang wird Charles Mildé ein großzügiger Mann bleiben. Er war in der Tat der erste Chef der sehr jungen Elektroindustrie, der 1888 eine Berufsschule für junge Leute gründete, 1888 für seine Arbeiter einen Fonds für Krankenversicherung und Unfälle schuf. Er errichtete 1895 eine Pensionskasse, auf diesem Sektor die erste ihrer Art. Er führte auch Gewinnbeteiligungen in seine Geschäfte ein. Ab 1908 ist es immer noch innovativ, indem er in allen Unternehmen die Ausgabe von Aktien an die Arbeitnehmer einführt . Er wird sogar 1924 50% seines Gewinns an seine Arbeiter ausschütten!
Er findet immer noch Zeit, sich für das Leben seiner Gemeinde zu interessieren. Er wurde stellvertretender Bürgermeister des 17. Arrondissements von Paris, dann Bürgermeister 1919. Er starb 1931."

Bildquellen-Nachweis:
Abb. 1/2/3/9/10/14/16/17/19/20/21/22/24/25/26 - Albert Maly-Motta
Abb. 4/5/7/8/11/12/13/15/18/23 - Lara Maly-Motta
Abb. 6 - Diderots Encyclopédie, Band 10, 1772 (via Wikipedia)
Abb. 27/28 - Collection historique Orange

Der Autor ist Puppenspieler und künstlerischer Leiter des Marionettentheaters der Stadt Bad Tölz. Nach Stationen in den USA, den Münchner und Salzburger Marionettentheatern sowie jahrelanger Tätigkeit mit der eigenen mobilen Bühne leitet er seit Mai 2000 mit dem Kollegen Karl-Heinz Bille das Tölzer Marionettentheater, das im November 2018 sein 110. Jubiläum feiern konnte.
Neben dem Spiel auf der Bühne umfaßt seine Tätigkeit die Regie, Dramaturgie und das Licht.
Besonderes Interesse gilt der Verbindung moderner Multimedia-Technik mit den Mitteln des klassischen Marionettenspiels.

https://marionetten-toelz.de/

Sanierung SchlossTheater Celle

Ein Theater soll nicht schön, es muss grandios sein!

von Wesko Rohde

Das Schlosstheater Celle wurde in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts von Herzog Georg Wilhelm auf den Mauern des alten Wehrturmes, genannt Borgturm, der Burg in ca. 13m Höhe erbaut. Die Burganlage selbst stammt aus dem 13.Jahrhundert.
Im Jahre 1772 ließ Caroline Mathilde, nach Celle verbannte dänische Königin, auf Kosten ihres Bruders, Georg III. König von England, das Schlosstheater herrichten und neu gestalten. Im Jahre 1760 war es von französischen Kriegsgefangenen im Brand gesteckt und dabei teilweise zerstört worden.
Die Befunde des jetzt erneuerten Schlosstheaters basieren auf der Ausführung dieser Zeit, die Wohl die architektonische Blüte des Theaters darstellen dürfte.





oben: Zustand vor der Sanierung (Postkarte ca. Ende 1960er)
unten: Zustand nach der Sanierung (Foto: Wesko Rohde)

Der letzte große Umbau stammte aus den Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Dabei wurde die barocke Bühnentechnik entfernt und das Theater nach dem Geschmack der damaligen Zeit historistisch umgedeutet.
Wände und Fassungen der Decke und der Brüstungen wurden überstrichen oder überbaut, eine Maßnahme, die der Befundlage jetzt zugute kam.
Ein Eiserner Vorhang und Handkonterzüge wurden eingebaut, die Logistik des Gebäudes modifiziert, aber weitestgehend beibehalten.

Im Jahre 2008 stand das Schlosstheater Celle kurz vor der Schließung. Die Statik des Borgturmes war gefährdet, Brandschutz und Arbeitsplätze entsprachen nicht mehr den gesetzlichen Bestimmungen. Eine Bestandsprüfung ergab teilweise katastrophale Zustände. Im Hinblick auf die Baumaßnahme durfte das Haus bis Frühjahr 2010 mit Sondergenehmigungen weiter betrieben werden. Von da an spielte das Ensemble bis Juni 2012 zwei Jahre erfolgreich in einer umgebauten Panzerhalle, die bis dahin als Lager und Fundus diente und nach unseren Vorgaben mit Hilfe der Theatermitarbeiter, dem Landkreis und der Stadt zu einer Spielstätte umgestaltet wurde.

Der Neubau eines Theaters in einem bedeutenden Denkmal, der Einbau moderner Logistik und Technik sowie das Erhalten historischer Werte waren die besonderen Herausforderungen für das gesamte Projektteam aus Architekten, Planern, Denkmalpflegern und Theatertechnikern. Die einzelnen Interessen wurden konstruktiv diskutiert und dem Ziel untergeordnet, ein lebendiges, modernes Theater in historischer Kulisse zu verwirklichen.

Ein neues Nutzungskonzept wurde erstellt, das sich bei Wegen und Strukturen an den Arbeitsabläufen des Theaters orientierte.
Am Ende wurden Werkstätten verlegt, Etagen im vorher entkernten Nordwestturm zwischengebaut, ein Treppenhaus betoniert, Trassen verlegt, Arbeitsräume vergrößert, ein neuer Schnürboden erstellt und die Beleuchtungstechnik im Zuschauerraum versteckt verbaut.
Das Schlosstheater ist heute 325qm größer als vor der Erneuerung.
Arbeitsbereiche, wie die Stellwerke im Bühnenbereich, die vorher etwas über einen Quadratmeter Platz aufwiesen, sind heute mit ca. 8qm recht komfortabel und bringen moderne Stellwerkstechnik gut unter.

Garderoben, Schneiderei, Maske und Wäscherei sind konzentriert und in Nähe der Bühne, in hellen, freundlichen und klimatisierten Räumen untergebracht.

Die Werkstatt der Requisite befindet sich außerhalb des Theaters im Schlosswall unterhalb einer dort integrierten Feuerwehraufstellfläche. Hier befindet sich auch ein Großteil der unverzichtbaren Haustechnik sowie die Hydraulik und Steuerung unseres Außenaufzugs, der als Scherenhub mit der Fläche eines üblichen 7,5t LKW Dekorationen auf Bühnenniveau anhebt.

Die Bühne des Schlosstheaters ist im 21. Jahrhundert angekommen.



Beleuchtungsklappen (Foto: Wesko Rhode)

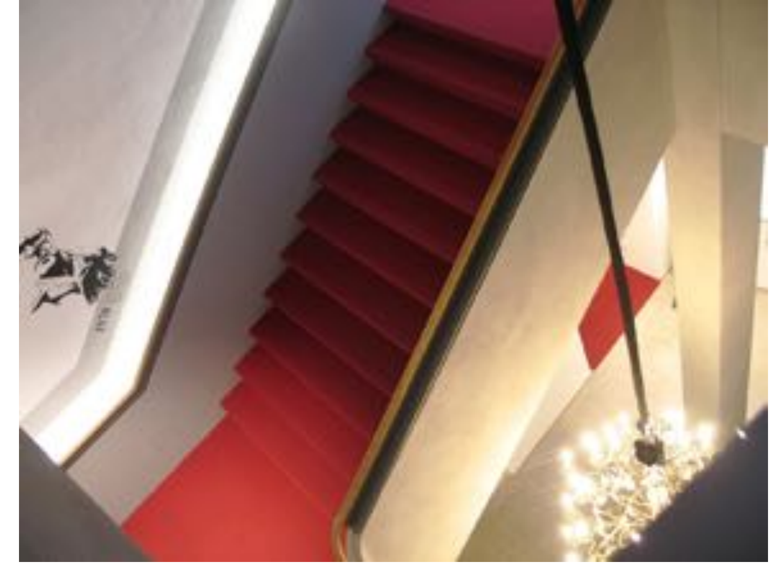
Sanierung SchlossTheater Celle

Ein Theater soll nicht schön, es muss grandios sein!

von Wesko Rohde

Mit der statischen Ertüchtigung des Borgturmes und weiterer Gebäudeteile wurden bereits die Vorrausetzungen für den Einbau moderner Bühnen- und Gebäudetechnik gelegt. Der Bühnenturm erhielt ein Spitzdach aus Beton, das den Lastabtrag der Bühnentechnik statisch auffängt.
Nunmehr verfügt das Theater über neue elektrische Maschinen- und Punktzüge, eine Drehbühne, bewegliche Proszenien, ein fahrbares Portal mit Platz für Licht-, Audio- und Videotechnik, zwei neue Galerien mit ausreichend Raum für das Anbringen von Scheinwerfen, eine neue Inspizientenrufanlage, sowie eine Sprühflutnebellöschanlage, die im Brandfall nur wenig (Wasser-) Schaden an Scheinwerfern und Gebäude anrichtet.





oben: während der Sanierung
unten: neues Treppenhaus (beide Fotos: Wesko Rohde)

Besondere Aufmerksamkeit verdient der Zuschauerraum. Die dortige Symbiose von Gestaltung und Technik ist sicher einmalig und wegweisend.
Oberhalb des Deckengemäldes im historischen Dachtragwerk befinden sich, unsichtbar für das Publikum, sechs Klappen und eine Beleuchterbrücke die am Beginn der Vorstellung aus der Decke gefahren werden.
Intention von Planern und Denkmalpflegern war es, dass der Raum bei Betreten als historische Kulisse mit Tageslicht wahrzunehmen ist. In der dunklen Jahreszeit bietet der Zuschauerraum freien Blick auf den beleuchteten Innenhof oder die Parkanlagen des Schlosses.
Vor Beginn der Vorstellung werden die Fensterläden auf den Innenseiten des Zuschauerraums von Hand geschlossen und die Lichttechnik wird, wie oben beschrieben, freigegeben. Die Vorstellung beginnt und das Geschehen auf der Bühne tritt in den Vordergrund.

Nicht vergessen möchte ich die neue Turmbühne am Fuße des entkernten und mit neuen Etagen versehenen Nordwestturmes. Sie ist eine von zwei Studiobühnen, die jeweils für bis zu 50 Personen zugelassen sind.
Dieses (beinahe) Oktogon ist ein Highlight der Erneuerung und ein architektonisches Kleinod. Als Studiobühne auf jeden Fall ein Raum mit ganz besonderen Möglichkeiten. Ausgestattet mit neuer Technik bietet sie eine phantastische Ergänzung zum bereits etablierten Malersaal, der dritten Spielstätte des Schlosstheaters.

Besonders hervorzuheben ist, dass in dieser Maßnahme sowohl der Zeitplan (mit einer Ausnahme) als auch die Kosten in Höhe von 12,7 Mio Euro eingehalten werden konnten. So stand in der Premierenwoche noch ein Wechsel im ausführenden Unternehmen der Bühnentechnik an. Dieser notwendige Schritt führte zwar bedauerlicherweise zu einer Verzögerung der vollständigen Inbetriebnahme der Bühnentechnik, dient aber langfristig der störungsfreien Bespielbarkeit des Hauses.

Das sich die zuständigen Projektleiter hier nicht vom Termindruck der nahenden Premiere leiten ließen, war in jedem Falle mutig und ist zur Nachahmung empfohlen.

Wie konnte dieses ehrgeizige Projekt gelingen? Wie war es möglich, die unterschiedlichen Ansprüche an Bauwerk und Nutzungen mit den Planern so zu vernetzen, dass die Maßnahme kostenorientiert und termingerecht fertigstellt werden konnte?
Sehr einfach.
Es entstand durch eine klare Zielsetzung und eine in gemeinsamen Gesprächen gefestigte Haltung, eine Atmosphäre des Vertrauens und der Gemeinschaft, die zu jeder Zeit das Projekt und nicht Befindlichkeiten einzelner Sektionen in Betracht zogen.
Die offene und ergebnisorientierte Haltung der Menschen aus Denkmalpflege, Baumanagement, den unterschiedlichen Planern oder die intensive Einbindung der Nutzer von der Planungsphase Null bis zur Fertigstellung.
Die Bereitschaft aller, die Bereiche der Partner zu verstehen und in die Belange der Planungen einzubinden, hat den erfolg der Maßnahme zentral befördert.
Die Denkmalpflege hatte- intern nicht unumstritten- Eingriffe ins Bauwerk ermöglicht, die weitere Nutzungen eines modernen Theaterbetriebs und somit auch die lebendige Erfahrbarkeit des Denkmals ermöglichten. Qualitäten wurden angepasst und durch externe zusätzliche Bauten unterhalb des Innenhofs und im Wall der Schlossanlage Möglichkeiten geschaffen, die notwendige hochwertige Technik außerhalb des Denkmals zu verorten.


(Foto: Wesko Rohde)

Die Planer waren bereit, sich mit den Positionen Aller auseinanderzusetzen. Ein absolutes Novum bei Bau von so besonderen Gebäuden wie einem Schlosstheater und genau deshalb mit so einer durchdringenden Wirkung in Politik und Bauwesen. Die moderierte Projekthaltung der Beteiligten ist daher auch unbedingt zur Nachahmung empfohlen. Leider hat sich dieses Leuchtturmprojekt mit seinen richtungsweisenden Entscheidungen noch nichts in alle Bauverwaltungen herumgesprochen.
Das sollte es aber, will man Kulturbauten erhalten und Arbeitsplätze in Theatern für die Zukunft entwickeln.
Die Erfahrbarkeit und der Erhalt dieser besonderen sehr analogen Orte der Gemeinschaft eines kulturellen Erlebnisses sollte ehrenvolle und dringliche Aufgabe von Bürgerschaften in Städten und Gemeinden sein.

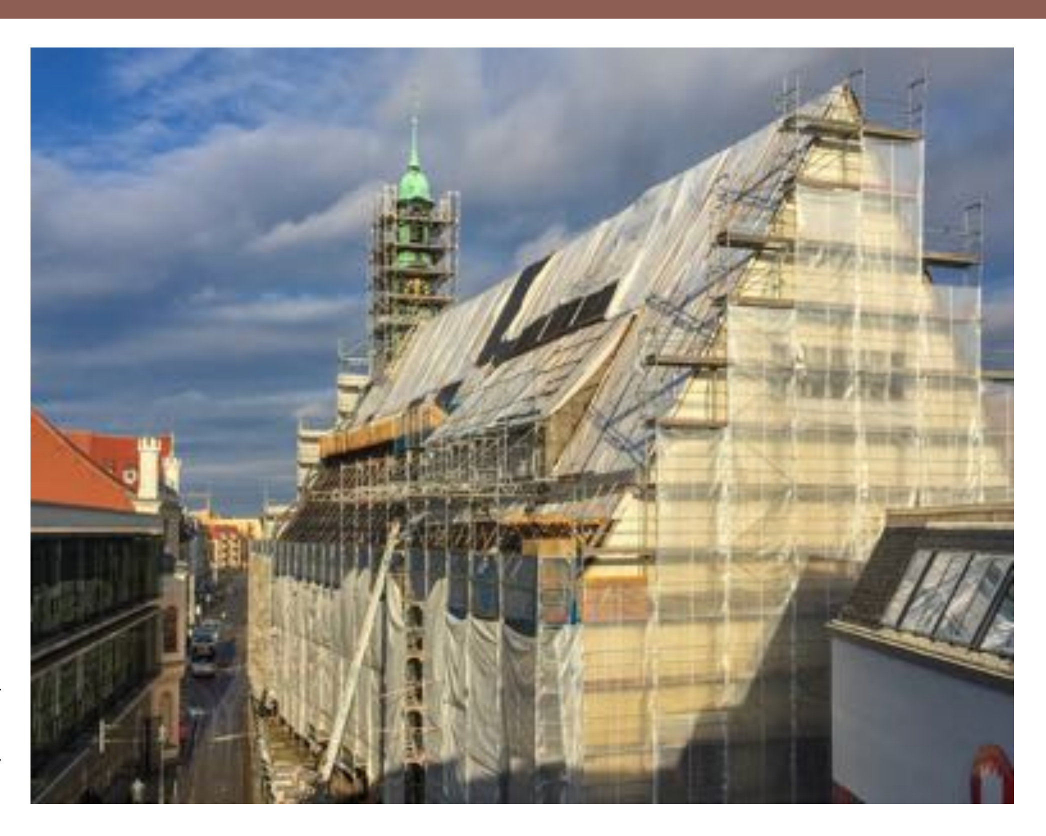
Die Bürgerinnen und Bürger haben es verdient.

Der Artikel ist eine überarbeitete Version eines Beitrags für die „Bühnentechnische Rundschau“. Heft 6, Dezember 2012.

Der Autor hat als Technischer Leiter von Werkstätten und Theater die Umbau- und Sanierungsarbeiten des Schloßtheaters Celle begleitet. Im Anschluß war er 3 Jahre Technischer Direktor am Theater Osnabrück bevor er sich als Projektberater für Kulturbauten selbständig machte. 2017 wurde er Vorsitzender der DTHG.

Das Gewandhaus Zwickau
Stand der Sanierungsmaßnahmen
von Silvio Gahs

Die gute Nachricht zuerst. Der jetzige Bauzeitenplan lässt eine Eröffnung ab Oktober 2020 realistisch erscheinen.



Aber der Reihe nach.

In Fortsetzung vom letzten Jahr kann ich folgendes berichten. Nach der fristlosen Kündigung des Architektenteams brauchte es fast ein Jahr bis zur Beauftragung des neuen Büros im August 2018. Ein Vom Stadtrat eingesetzter Akteneinsichtsausschuss forderte zudem die Trennung vom Büro der Projektsteuerung und einen personellen Wechsel an der Spitze des Liegenschafts- und Hochbauamtes.

In dieser Zeit hatte glücklicherweise eine Interimsbauleitung die Geschicke in die Hand genommen, so dass es nicht zum Baustopp gekommen ist und die begonnenen Arbeiten an Dach und Fassade weitergeführt werden konnten. Die äußere Hülle des Gewandhauses ist mittlerweile bis auf den Anstrich fertig. Die Reparaturen an Gewänden und Gesimsen, an der Dachtraufe und am Außenputz sind fertiggestellt. Farbproben am historischen Nordgiebel geben einen Ausblick auf das zukünftige Aussehen des Gewandhauses. Die Grautöne harmonieren spielerisch mit dem kräftigen Rot der Fenster. Am Glockenturm sind die








Reparaturarbeiten ebenfalls abgeschlossen, so dass er sich bereits jetzt stolz zeigen kann. Das Gewandhaus unter ihm wird wohl noch einige Monate verhüllt bleiben müssen. So ist auch der Blick auf die neuen Ecksäulen dem suchenden Auge leider noch versperrt. Hier ist die Spannung groß, der Aufbau der Ecksäulen musste aus Fotos und Gemälden mühsam entwickelt werden. Im Laufe der Jahrzehnte waren vom Original nurmehr die Stümpfe übrig geblieben.

Die Dacharbeiten ziehen sich aufgrund der starken Schädigungen an den Sparren und Aufschieblingen in die Länge. Der Dachdecker wartet mit seiner altdeutschen Schieferdeckung auf den nahenden Beginn der Eindeckung.

Im Frühjahr 2019 beginnen die haustechnischen Gewerke mit dem Innenausbau. Zusammen mit dem neuen Architektenteam, welches aufgrund der Sanierungs- und Neubauarbeiten an anderen Theatern eine große Portion Erfahrung mit dem Bühnenbetrieb mitbringt, läuft gerade die heiße Phase tiefgreifender Umplanungen im Bereich Akustik und Aussehen des Theatersaales. Einhergehend damit sind die Konzeptionen der Saalbeleuchtung und des Gestühls zu betrachten. Die Anforderungen an die Ausleuchtung des Zuschauerraumes in multifunktionaler Nutzung von der großen Oper bis zur festlichen Zeugnisvergabe sind äußerst vielfältig. Im Zusammenhang mit der Forderung nach der Ausbaubarkeit der Saalbestuhlung und somit der Verwandlung der Raumbeziehung Bühne - Saal hinsichtlich der Ausrichtung zum Beispiel eines Theaterballs sind hier weitere Detailplanungen notwendig.

Ursprünglich war eine solche baubegleitende Planung zwar nicht vorgesehen, nun ist sie zentrales Element unserer Arbeit geworden.
Einhergehend mit der Beauftragung des neuen Architekten, dessen Büro gleichzeitig die Bauüberwachung inne hat, ist selbstredend die Erstellung eines aktuellen Bauzeitenplanes und der Benennung einer neuen Endsumme notwendig. Was kostet das Ganze nun?
Der erste, vor vielen Jahren im Stadtrat der Stadt Zwickau gefasste Beschluss zur Sanierung des Gewandhauses mit dem Kern Dach - Fassade - Brandschutz ging von weit unter 10 Millionen Euro aus und unterlag damit der Gesetzmäßigkeit, wie wir Theaterleute sagen, dem Fluch der ersten Zahl.

Das Gewandhaus Zwickau

Stand der Sanierungsmaßnahmen

von Silvio Gahs







Mittlerweile ist ein neuer Beschluss in Arbeit und wird wohl von etwa 20 Millionen ausgehen. Im aktuellen Bauzeitenplan ist eine Fertigstellung in 2020 derart vorgesehen, dass nach einem dreimonatigen Inbetriebnahme- und Probebetrieb die Spielzeit 2020/21 im sanierten Gewandhaus eröffnet werden kann.



Im letzten Heft (#008) konnte ich einen Überblick über die Standorte geben, wo das Theater ausweichend für die Dauer der Sanierungszeit spielt und probt.

Erschwerend in dieser Zeit kommt nun auch der Verlust der kleinen Spielstätte **Theater in der Mühle** hinzu.

Die Stadt Zwickau kaufte das Gebäude 1974 im Stadtzentrum, um dort ein Kellertheater einzurichten und in den oberen Stockwerken die Theaterintendanz, Dramaturgie, Schneiderei, Verwaltung und sogar Gästewohnungen einzurichten. Seit 1979 wurde im TiM Theater gespielt, natürlich erfolgreich und nahezu immer ausverkauft. Aufgrund schlechter Bausubstanz wurden vor einigen Jahren die Theaterschneiderei und der Kostümfundus ausgelagert. Ein schmerzhafter Zustand, wie sich bald heraus stellte, wurden ab dato doch







die Wege für Anproben und der zeitliche Aufwand viel länger. Nun hat die Stadt Zwickau das Gebäude verkauft, da an gleicher Stelle ein Bürohaus errichtet werden soll. Die sogenannte Theaterverwaltung ist letztes Jahr ausgezogen und wir haben somit einen weiteren Standort außerhalb des Stadtkerns in Bedienung.
In der Spielstätte fiel am Silvestertag der letzte Vorhang. Einen Ersatz für das Theater in der Mühle gibt es nicht.

Alle Fotos vom Autor.

Der Autor ist Technischer Direktor des Theaters Plauen-Zwickau.
http://www.theater-plauen-zwickau.de

Der Palast der Republik

Persönliche Erinnerungen aus bühnentechnischer Sicht

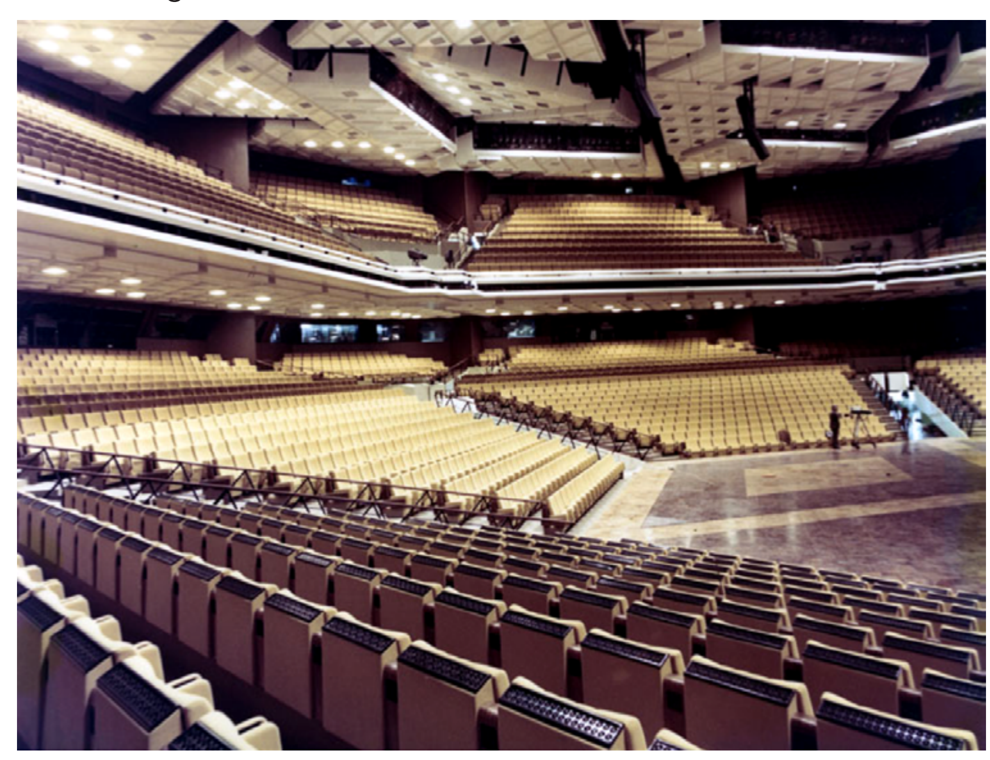
von Jürgen Sonnenberg



Palast der Republik 1986, Foto: Jörg Blobelt, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz by sa-2.0-de
URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:19860503400NR_Berlin_Palast_der_Republik_Marx-Engels-Platz.jpg

30 Jahre nach der Wende und 15 Jahre nach Beginn der Abrissarbeiten wird es Zeit sich einmal unbelastet dem Palast der Republik[1] zu widmen und jenseits einer emotionalen Diskussionen[2] die bühnentechnischen Relevanz dieses Prestigebaus der DDR zu beleuchten, die auch aus heutiger Sicht einzigartig war und international Maßstäbe im Bereich multifunktionaler Bauten gesetzt hat.

Meine subjektiven Darstellungen sollen die Dokumente aus den Archiven um die bühnentechnische Sicht und gesicherten Fakten aus dem Betrieb ergänzen. Es sind mehr als „Erinnerungen" die, aus den in der Planungsphase vor 1976 gewonnenen Kenntnissen über Absichten und Ziele, dem anschließenden Probebetrieb und den praktischen Erfahrungen als technischer Betreiber von 1983 bis 1990, vor allem funktionales Wissen zur Handhabung dieser Theatertechnik ergeben haben. Ein Aspekt, der generell und insbesondere für den „Großen Saal" zutreffend, eine kompetente Aussage für die historische Einordnung der Anlagentechnik sicherstellen sollte.



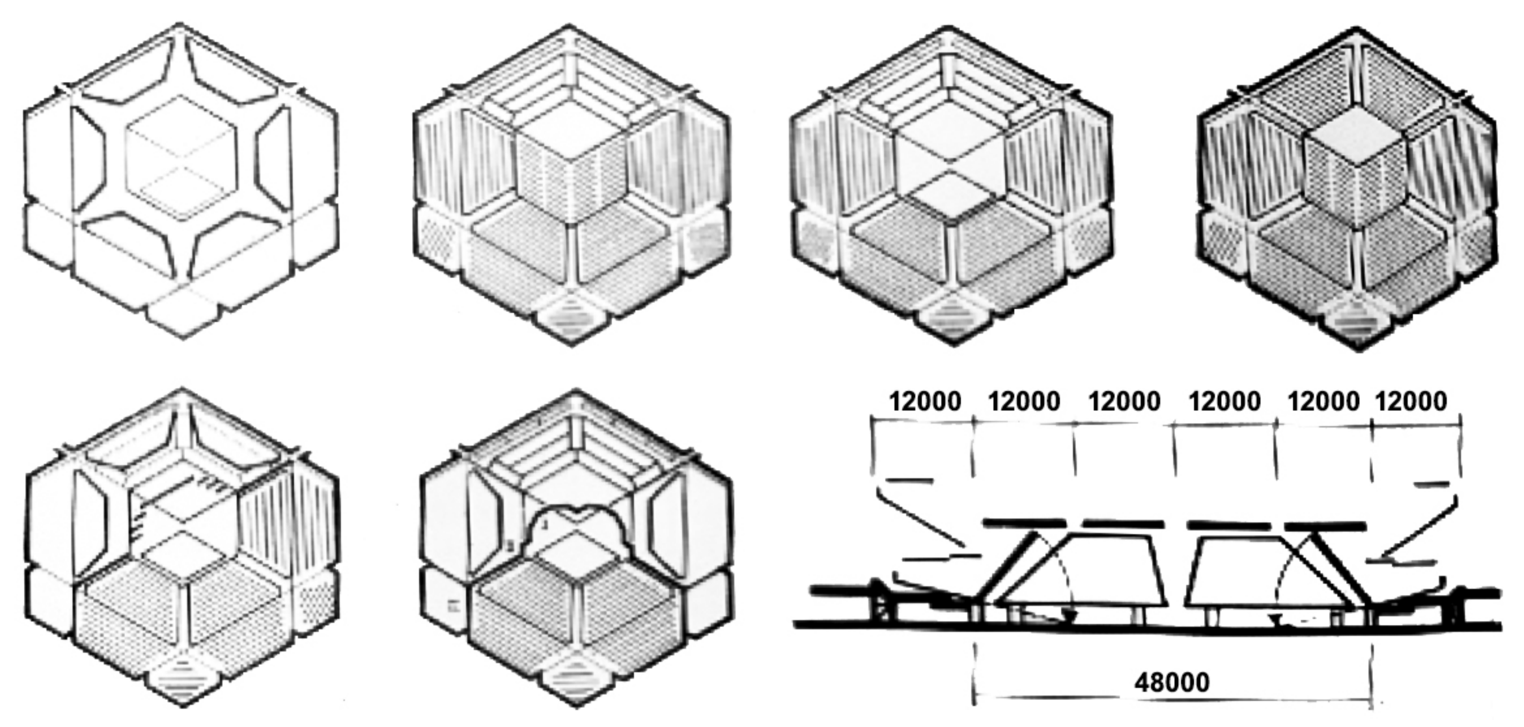
Für den „Großen Saal", mit seiner Übereinstimmung von räumlich-funktionaler Lösung und technisch-funktionalem Konzept, war das wesentlichste und vorherrschende Merkmal eine bereits seit der Entwurfskonzeption erfolgreiche und eng aufeinander abgestimmte Planung von Innenarchitektur und bühnentechnischer Ausstattung.

Sofort ablesbar und prägend dafür, der in Form eines symmetrischen Sechseckes mit 67m Breite, polygonale Grundriss des Saales, der bei gleichberechtigten und von allen Plätzen relativ kurzen

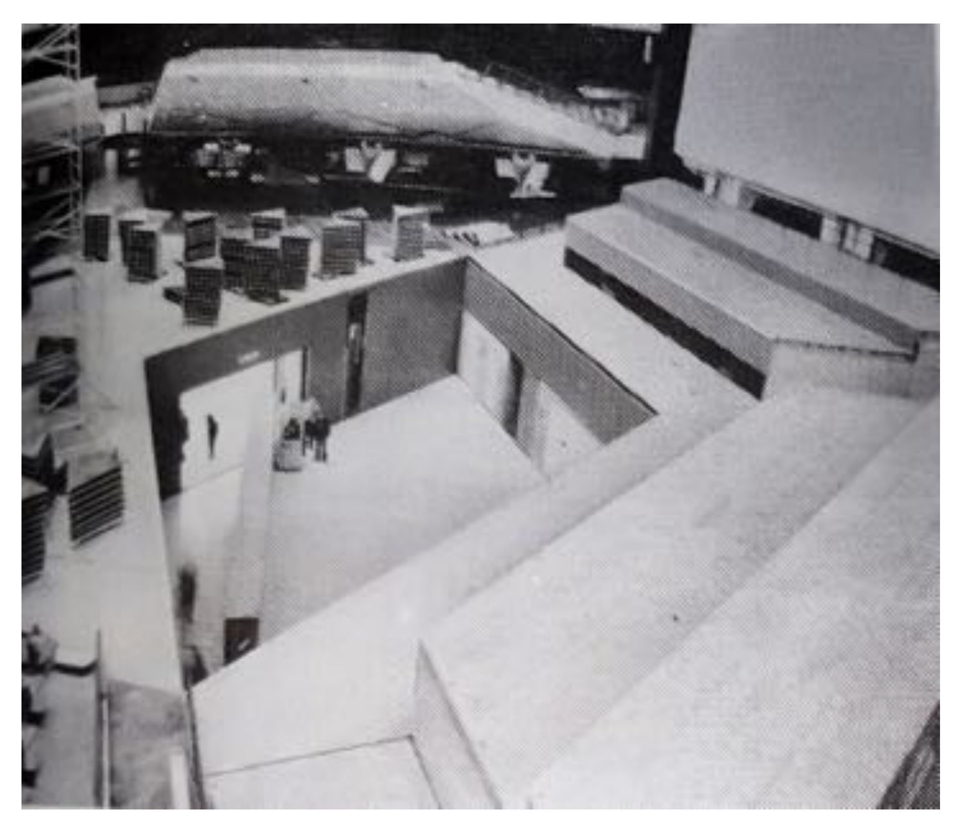
1 Der Palast der Republik war ein Gebäude am Marx-Engels-Platz (ab 1994: Lustgarten und Schloßplatz) auf der Spreeinsel im Berliner Stadtbezirk Mitte. Er wurde zwischen 1973 und 1976 nach Plänen von Heinz Graffunder und anderen auf einem 15.300 m² großen Teil des Geländes des ehemaligen Berliner Stadtschlosses (...) in Nachbarschaft zum Berliner Dom und zum Staatsratsgebäude errichtet. Er war Sitz der Volkskammer und beherbergte eine große Zahl von Veranstaltungsräumen eines öffentlichen Kulturhauses. Ab 1990 war das Gebäude wegen der Emission krebserregender Asbestfasern geschlossen. Von 1998 bis 2003 wurden die Asbesteinbauten entfernt. Nach einem entsprechenden Beschluss des Deutschen Bundestags von 2003 wurde das Bauwerk von Anfang Februar 2006 bis Anfang Dezember 2008 abgerissen. Im März 2013 begann an seiner Stelle der Wiederaufbau des Berliner Schlosses, der 2019 abgeschlossen sein soll. Quelle: Wikipedia

2 Die Nutzung des Gebäudes diente übrigens zu ca. 90% kulturellen und nur zu ca. 10% politischen Veranstaltungen.

Abständen zur Szene in unterschiedlich großen Zuschauerräumen (800 Plätze in der Bankett- oder Ballvariante; bis 5000 Zuschauer bei maximaler Kongressbestuhlung), optimale Sichtbeziehungen ermöglichte. Fast eine Arena und mit einer zutiefst „demokratischen" Platzverteilung im Saal. Jeder Zuschauer erlebte unmittelbar den Raumeindruck, konnte seinen Nachbarn, das Gegenüber und die Bühne in der Aktion beobachten oder selbst gesehen werden. Und wurde dadurch fast automatisch Bestandteil der Veranstaltung. Eine beispielhafte Grundidee der Planer und Architekten, die letztlich durch ebenso darauf abzielende bühnentechnische Lösungen ihre Umsetzung erfahren haben.



Grundrisse und Schnitt Saalvarianten - großer Saal (schematische Darstellungen)



Untermaschinerie: Blick in den Saal, Hubturm T1 als Transportpodium abgesenkt

Die prägenden Ausgangsüberlegungen für den Einsatz aller bühnentechnischen Elemente bildeten diesem Konzept folgend überwiegend „raumbildende" Aspekte und diejenigen für eine variable Bühnengestaltung. Sowohl, um eine seitlich und nach oben relativ offene Tragwerkkonstruktion abzudecken, um prinzipiell eine sich den künstlerischen Absichten anpassende Kubatur zu ermöglichen und um durch den Einsatz oder das Weglassen der differenziert gestalteten bühnentechnischen Einbauten, die vielfältigen und sich funktional unterscheidenden Saalvarianten herzustellen. Dieses bezog sich sowohl auf den Zuschauerraum insgesamt als auch auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Szenenflächen innerhalb des Saales.

Der Palast der Republik

Persönliche Erinnerungen aus bühnentechnischer Sicht

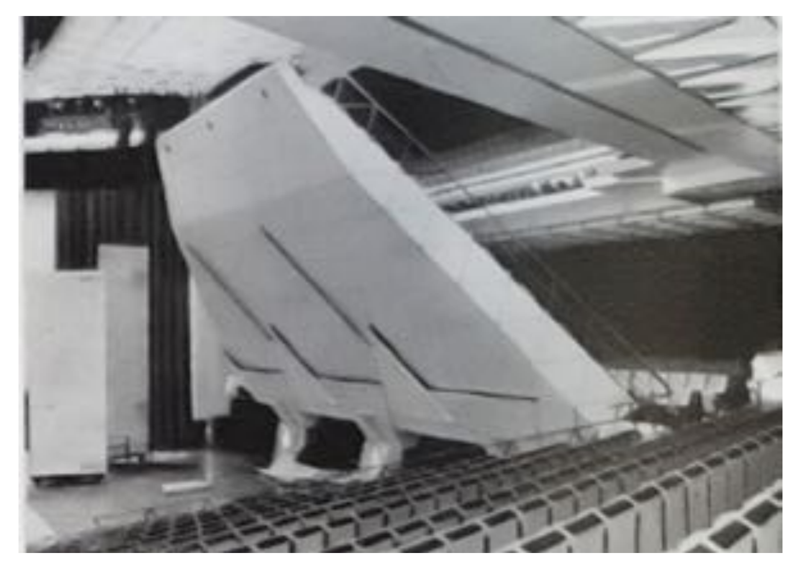
von Jürgen Sonnenberg

Die bühnentechnische Anlagentechnik im großen Saal bestanden aus den nachfolgend aufgeführten Bestandteilen:

Untermaschinerie:

9-Scherenhubpodien, Hub: 3,5m	davon 6 Stück zur Szenenflächenstaffelung in 3-Ebenen, weitere 3 Stück, schrägstellbar als Rampenpodien
1-Hubturm, T1, Hub: 9,6m	als doppelstöckige Konstruktion mit hydraulischem Antrieb (Plunger), vor der Bühne als Transportpodium oder als Erweiterungsfläche zur max. Bühnengröße
1-Hubturm, T2, Hub: 3,5m	als doppelstöckige Konstruktion mit hydraulischem Antrieb (Plunger), im Saalzentrum als Transportpodium für 4 Stück Stuhlwagen
1-Orchesterpodium, Hub: 3,5m	als Scherenpodium mit e-motorischen Spindelantrieb, im Turm T2 eingebaut, auch als Rampenpodium eingesetzt
6-Kipptribünen	mit e-motorischen Spindelantrieb (Zugspindeln mit Gegengewichtsausgleich) für 6 trapezförmige Tribünen mit fest installierten Reihengestühl (250 Sitzplätze je Element), Schwenkbereich: 4x etwa 60°, 2x bis 110°
4- Stuhlwagen	zur Sitzfelderweiterung im Saalzentrum auf Hubturm T2, e-motorisch horizontal fahrbar, unter dem Saal in Schubladen magaziniert
Sonstige Ausrüstungen	mobile Konzerttürme, aus Geschossen manuell montiert, auflegbare Drehscheiben, Zargen und Podeste



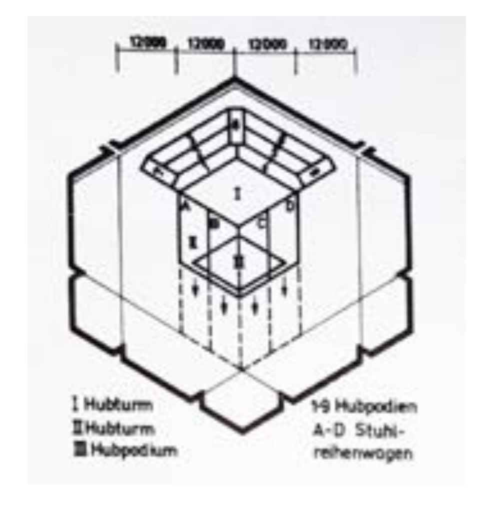




oben:
Untermaschinerie: Kellergeschoss, Stabilisierungsscheren Hubturm T1 und T2

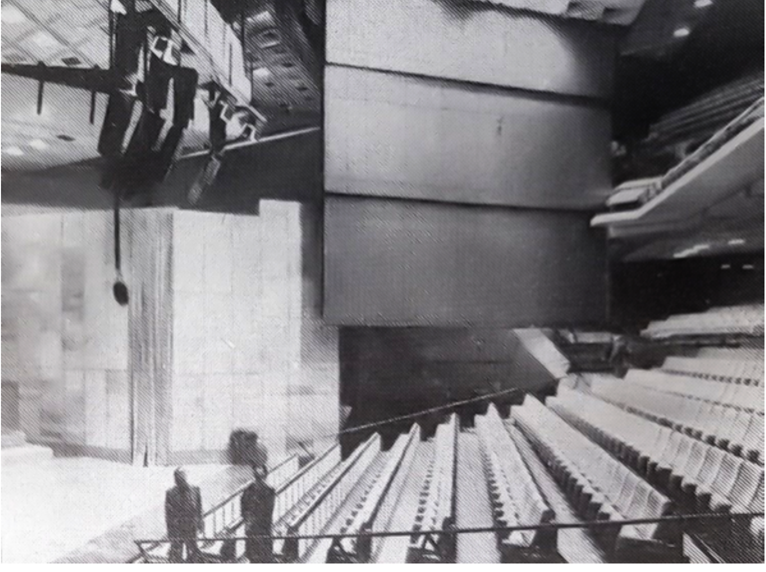
rechts oben:
Untermaschinerie: Kipptribüne 1, angekippt

rechts unten:
schematische Darstellung Umrüsttechnik

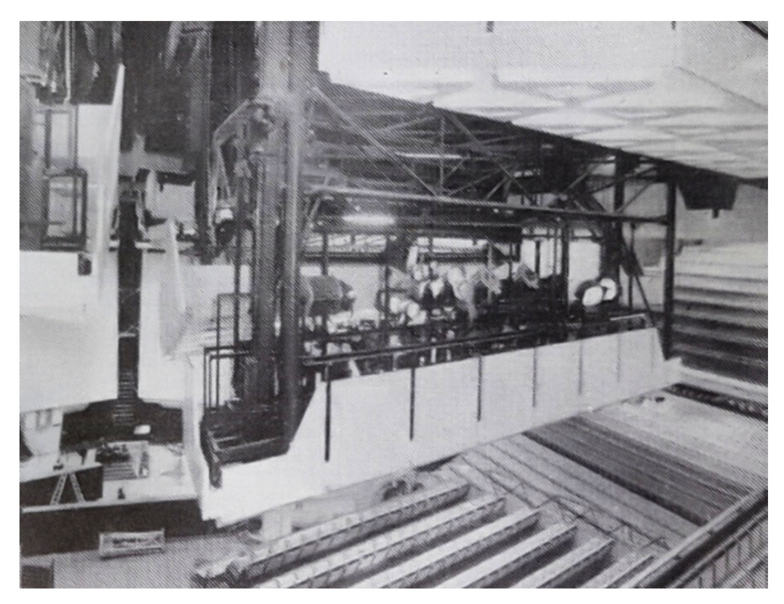


Obermaschinerie:

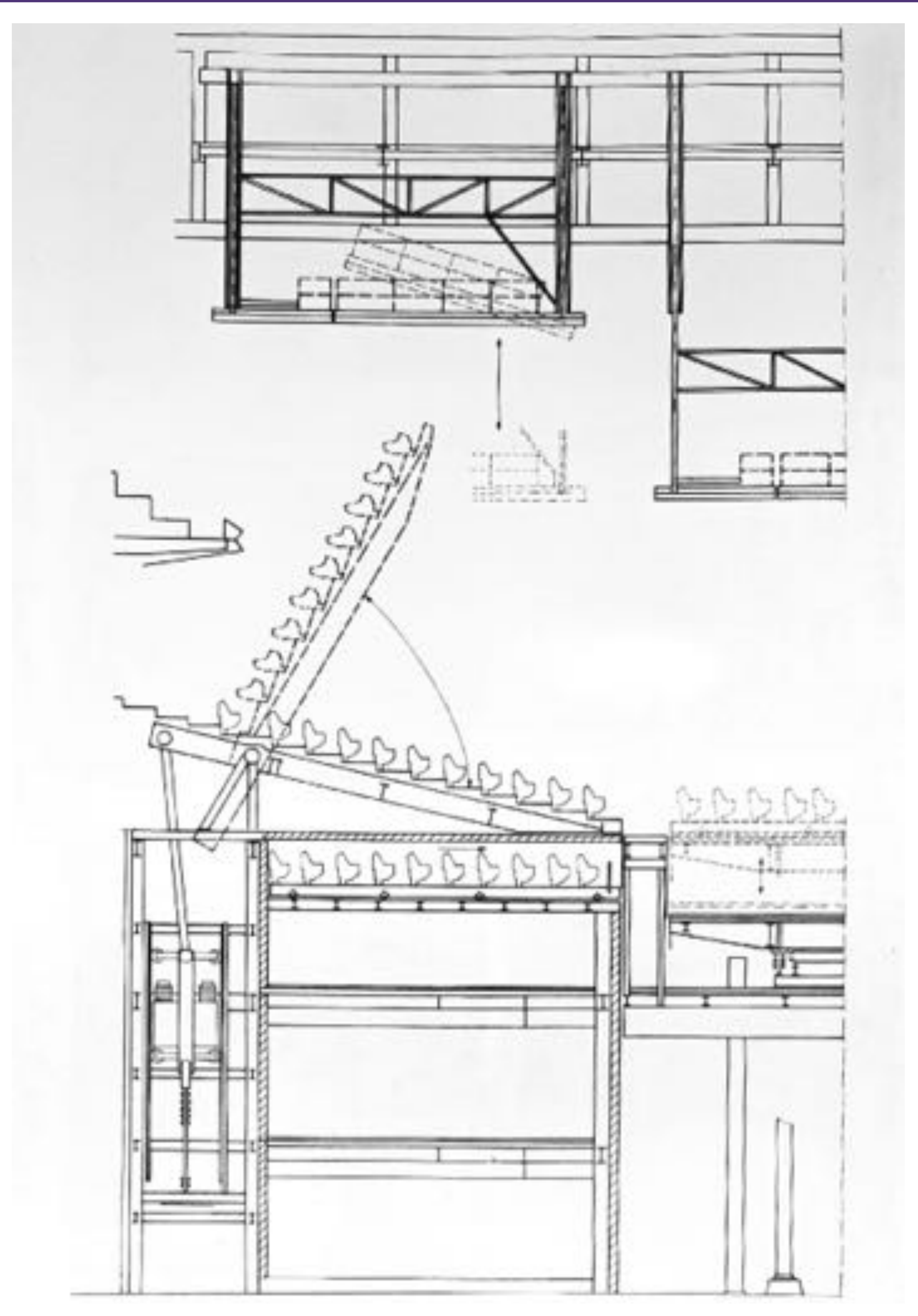
24 Saaldeckenplafonds	heb-und senkbar durch Vertikalspindeln, Hub: 3,5 m, zusätzliche Schrägstellung durch Stellspindeln, neigbar als Beleuchterbrücke und/oder Saaldecke eingesetzt
6 Punktzugsysteme	E-motorische Seilzüge mit je 6 Lastseilen, Seile manuell verziehbar und über Steckrollen umsetzbar, durch e-mech. Kupplungselemente für den Einzel- und Gruppenbetrieb einrichtbar, Nutzlast am Seil:250 dN, Steuerung-analog-stufenlos regelbar
6 Maschinenzugeinrichtungen	als Laststangenzüge, Nutzlast:400 dN, vor der Rückwand und der Geometrie der Podien folgend
1 Rückvorhang	die kompletten Tribünenelemente (Präsidium) und die seitlichen Zugänge in den Saal aus den „Auftrittsflächen" abdeckend
1 Hauptvorhang	als Vorhangzugeinrichtung mit Vorhangschiene und „Wickelkonus" aufgebaut. Der Vorhang folgte der Figur der Hubpodien der Bühnenvorderkante und wurde am Wickelkonus hängend, seitlich magaziniert.
2 Bildwände	vor der Saalwand für TV-Großbildprojektionen eingebaut
8 Vertikalvorhänge	Raffvorhänge, die bei unterschiedlicher Geometrie der Szenenfläche als HV eingesetzt wurden und zwischen den Deckensegeln magaziniert werden konnten
8 Rollwände, horizontal fahrbar	für die seitliche Begrenzung im Rang und die Gestaltung der Zuschauerbereiche in den unterschiedlichen Saalvarianten
4 Teleskopwände, vertikal fahrbar	ergänzend für die Begrenzung der Sitzfelder in den jeweiligen Varianten eingerichtet. Hier jedoch, um die Abtrennung zwischen den Kipptribünen herzustellen, ebenfalls zur Saaldecke hoch fahrbar und magaziniert.
Sonstige Ausrüstungen	Bildwandfolien, zum mobilen Einsatz in Rahmen, Gitterträger, als Lastgerüst für die Punktzüge und Zubehör für frei positionierbare Raffvorhanganlagen.



Obermaschinerie: Trennwand, vertikal fahrbar (teleskopierbar) - in abgesenkter Position



Obermaschinerie: Deckenplafond mit Beleuchterbrücke in Arbeitsposition
Blick in den Saal



Systemschnitt Ober- und Untermaschinerie im großen Saal
Schnitt der Saalumrüsttechnik: Hubturm, Stuhlwagen, Kipptribüne, Deckenelement

Die kulturelle Nutzung mit Eigenproduktionen oder für Gastspiele bestimmte die Veranstaltungsplanung maßgeblich und motivierte den Einsatzwillen aller Mitarbeiter. Ebenso wie eine große Akzeptanz durch das Publikum sowie die resultierenden Ergebnisse für eine erfolgreiche Arbeit aller Fachbereiche aus den kulturellen und technischen Abteilungen gesprochen haben.
Nachfolgend werden zuerst die unterschiedlichen und für die Nutzungsvarianten jeweils zutreffenden funktionalen Absichten sowie deren Umsetzung beschrieben. Denn es gab natürlich Vorzugsvarianten bei aller Universalität des großen Saales, die jedoch stets vom Anspruch und Charakter der Veranstaltungen bestimmt und abgeleitet wurden.



Großer Saal mit Festveranstaltung und Konfrontationsbühne in der Variante für 3800 Zuschauer

Die optimalste Saalgröße war, sowohl unter Beachtung der technischen Möglichkeiten zur Unterstützung einer künstlerischen Wirkung als auch zur Sicherung der gewünschten Platzkapazitäten, die Variante mit 3800 Zuschauern. Aus bühnentechnischer Sicht war sie jedoch nicht „einfach", weil die Bühnenabmessungen von etwa 60x30m für die Einrichtung der Szene und einem möglichen Umbau während der Veranstaltung, besonders schnelles und präzises Arbeiten bereits in der Planung und weiter nachfolgend von den Werkstätten, bei der Transport- und Lagerungslogistik sowie dem Bühnentechnikteam erforderte. Alle Festveranstaltungen, Solistenkonzerte, Orchesterdarbietungen, klassischen Ballette, der „Kessel Buntes" und die Eigenproduktionen fanden überwiegend in dieser Kategorie statt.
In der kleinsten herstellbaren Saalgröße als weitere Variante hatten, für in diesem Haus fast als „intim" zu bezeichnende Veranstaltungen wie Lesungen, Vorträge und Konzerte mit kleinen Gruppen, immer noch 1800 Zuschauer ihren Platz.
Ebenso regelmäßig wurde der Saal in der Ball- oder Bankettvariante mit abgesenkter Decke und hochgestellten Tribünen eingesetzt.
Alle Varianten waren daher permanent erprobt und die Saaltechnik in der Zusammenarbeit mit Regie und künstlerischer Leitung eingespielt.

Die Obermaschinerie war mit den manuell zu ziehenden Seilen der mit mobilen Einzelrollen steckbaren und über den gesamten Deckenbereich des Saales wirkenden e-motorischen Punktzuganlagen sowie mit den Dekorationszügen vor der Rückwand, flexibel organisiert. Sie verkörperte aber in Wahrheit lediglich das technische Niveau der 60er Jahre. Ihre modernen und darüber hinaus gehenden Besonderheiten für eine universelle Nutzung waren die vertikal und horizontal fahrbaren Saaltrennwände und die einzeln fahrbaren, also heb- und senkbaren sowie neigbaren, Saaldeckenelemente mit den Beleuchterbrücken und den Akustiksegel.
Messbare Entscheidungspositionen in der Planung waren stetig die Einrichtungszeiten für die einzelnen Veranstaltungen. Stets nicht lang genug. Zumal für die künstlerischen Proben, das technische Einrichten mit gegebenenfalls nachfolgenden Korrekturen sowie bei den Bällen die Vorbereitungen für den gastronomischen Service, umfangreiche gesonderte Zeiten im Gesamtablauf der Proben zu berücksichtigen waren.
Deshalb waren rationale Überlegungen für eine zumindest mittelfristige Planung des Aufwandes für die Saalvariantenabfolge zwingend erforderlich. Aufgabe war es dabei, die Grundbauten für mehrere Veranstaltungszyklen stufenweise durch Ergänzungen oder durch Teilrückbau auf- bzw. abzubauen. Eine Vereinbarung die nur tragfähig werden konnte, wenn alle mitwirkenden Bereiche, technische und künstlerische Gewerke, bereits bei der Vorplanung unmittelbar beteiligt waren. Speziell die Einrichtungsaufgaben, die entgegen dem vorherrschenden technischen Konzept zusätzlich mit aufwendigen manuellen Arbeiten verbunden waren, konnten problembehaftet sein. Das waren in der Regel die Einrichtung der „Konzerttürme“ oder die des Parketts. Alles Arbeiten, die auch nicht durch einen verstärkten Arbeitskräfteeinsatz zu beschleunigen waren, wenn man die jeweiligen Rahmenbedingen bis zum richtig eingetakteten Abtransport aus dem Saal nicht kannte oder einfach vernachlässigte.
Um dieses Problem nicht auf formale Aktivitäten selbst zu reduzieren, wurde durch die Saaltechnik eine exakt beschreibende und graphische Darstellung aller Saalumbauvarianten und deren Zeitaufwand, als ein objektiv gültiges Regelwerk erarbeitet. Sowohl die Umrüstungen der vorgenannten Saalgrößen, als auch die schnellen Umbauten bei Festveranstaltungen, waren hierbei zu beachten.


Großer Saal mit Ballvariante

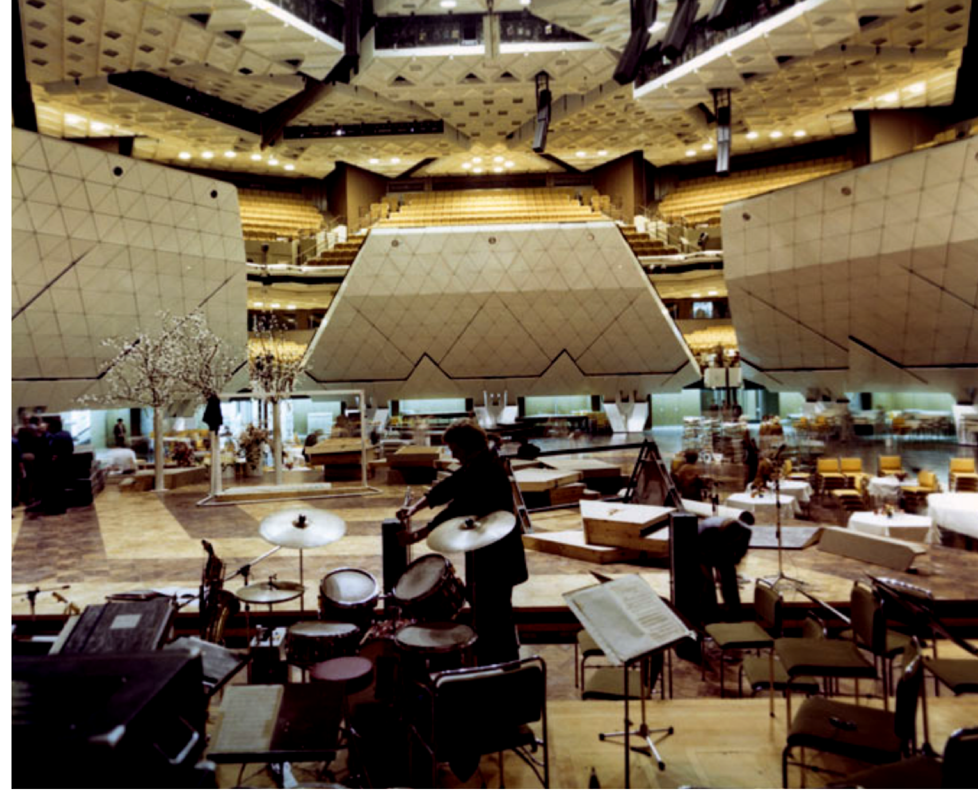
Die Aktivitäten im kulturellen Bereich waren am „Palast der Republik“ vielschichtig. Neben den meist als „Serien“ wiederholt geplanten und mit der Praxis auch erfolgreich ausgeprägten Möglichkeiten für künstlerisch entwickelte, sowie die besonderen technischen Bedingungen des Saales am besten nutzenden eigenen Produktionen, gab es regelmäßig Fremdprojekte. Meist Veranstaltungen in denen Regisseure, Bühnenbildner, Solisten und Ensembles mit unserer aktiven Mitwirkung oder unter unserer technischen Betreuung wirkten. Oder es wurden auch fertige Fremdinszenierungen, wie der „Kessel Buntes“ zuerst vor Publikum

geprobt und aufgezeichnet, um am Sendetag gemeinsam mit dem Fernsehen produziert zu werden und aus beiden Abenden die besten „Acts“ dann live zu senden.

Der Kulturbereich hatte für seine Produktionen, außer einem eigenen Ensemble, also mindestens die gleichen Strukturen, wie sie in einem großen Theater oder Opernhaus vorzufinden sind. Fügt man die fachlich begründeten sowie personellen Bedingungen in den technischen Bereichen hinzu, dann waren am „Palast“ die Voraussetzungen für gute Ergebnisse optimal. Wenn auch zuweilen einige der engagierten Akteure lieber an einem Theater gearbeitet hätten, waren somit immer zumindest vergleichbare Gegebenheiten im Umfeld und beim Personal für eine erfolgreiche künstlerische Arbeit vorhanden.

Ungewöhnlich blieb lediglich der Raum, in dem Kunst produziert werden sollte. Bedingt durch die technische Wandelbarkeit des Saales und seiner Einmaligkeit in Europa, immer eine Herausforderung, aber zugleich auch eine Chance. Aber natürlich auch belegt mit Vorbehalten der „Traditionalisten“. Nachgewiesen hervorragende Leute, die jedoch primär im Prinzip der „Guckkastenbühnen“ dachten und planten und deshalb nicht progressiv genug diese besonderen und nur diesem Haus entsprechenden Möglichkeiten nutzen konnten. Zumal in den ersten Jahren nach der Eröffnung in allen Bereichen der Saaltechnik der optimale Umgang mit dieser Technik ebenfalls erst schrittweise erlernt werden musste.
In der täglichen Anwendung waren deshalb genaue Kenntnisse der technischen Möglichkeiten erforderlich, um optimale Ergebnisse zur Unterstützung der künstlerischen Arbeit zu erzielen. Und auch hierbei gab es gelegentlich Missverständnisse und Fehlinterpretationen, die scheinbar den Kritikern an der im Palast erreichbaren Qualität recht gaben. Man einigte sich dann mit den Jahren zu einem Kompromiss in der Beurteilung und sprach „von den besonderen Bedingungen“ des großen Saales. Damit war zwar eine unproduktive Diskussion beendet, aber das eigentliche Problem, in einem besonderen Saal auch besondere Inszenierungen zu gestalten, blieb unverändert bestehen. Eine dennoch generell erfolgreiche Lösung dieser Aufgabe wurde deshalb regelmäßig dem innovativen künstlerischen Ehrgeiz sowie den Fähigkeiten zur Zusammenarbeit den jeweiligen, meist nur kurz und oft zufällig zusammengestellten, „Akteuren“ überlassen.

Alle hatten einen großen Respekt vor Protokollveranstaltungen, die überwiegend in der Maximalvariante mit 5000 Teilnehmern stattfanden. Also Kongresse, Tagungen, natürlich auch Parteitage. Mit der Konsequenz einer Anspannung, die durch den Druck aus einer unmittelbaren Öffentlichkeit und den Liveübertragungen des Fernsehens auch berechtigt war. Ebenso zu beachten, dass das Sicherheitsbedürfnis und die damit verbundenen Überprüfungen und Kontrollen ebenfalls zu besonderen, meist zusätzlichen, Arbeiten führten. Es geschah deshalb nicht selten, dass Mitarbeiter



Großer Saal - Einrichtungsarbeiten für die Ballvariante mit Bühne und Orchester

an technischen Plätzen „fremde Leute"[3] antrafen, die sie noch nie gesehen hatten oder ein anderes Mal, in für ihre Arbeit wichtige Bereiche gar nicht mehr rein durften. Die Hauptarbeit in der Vorbereitung auf derartige Veranstaltungen bestand demzufolge fast gleichwertig in der Eigenüberprüfung aller saaltechnischen Anlagen im Vorfeld wie auch in der tagesaktuellen Kontrolle der Verfügbarkeit sowie die der unbehinderten Zugänge zu den Arbeitsstationen.
Denn die Arbeit in der Veranstaltung selbst war, einmal eingerichtet, überwiegend „Routine" ohne hohen Schwierigkeitsgrad. Aber mit der Bereitschaft bei Ausfällen, z.B. bei Teilen des Fernsehlichts, extrem schnell und konzentriert zu reagieren. Diese Spannung im Team zu erhalten und einer Unterschätzung der Anforderungen entgegenzuwirken, war deshalb eine wichtige Aufgabe für alle verantwortlichen Vorstände.

Doch zurück zu den wesentlichen Grundlagen der Zusammenarbeit zwischen Kultur und Technik. Um die Gesamtproblematik „künstlerischer Prozess" und die Möglichkeiten für eine Mitwirkung aber auch für eine Einflussnahme richtig einschätzen zu können, muss man die Abläufe dieses Prozesses insgesamt und aus technischer Sicht kennen. Eine Phase, die schon zu allen Zeiten eine Entscheidung forderte. Es gab und gibt unter Technikern den uralten Meinungsstreit, ob die Theatertechnik der optimalen Ausgestaltung des künstlerischen Prozesses dienen muss oder grundsätzlich und sich ausliefernd „Diener" der Kunst sein soll. Eigentlich nur ein „Wortspiel". Doch unterschiedliche Grade der Anerkennung unseres Berufsstandes ergaben im Zusammenspiel zu wechselnden Zeiten dann auch differenzierte Positionsbestimmungen.
Meine Generation - stets bemüht sich für den Erfolg eines Gesamtkunstwerkes einzubringen und seine Rolle im dazu dienenden Optimierungsprozess zu spielen - will zuerst Partner sein. Um diesen gewollten Prozess der Zusammenarbeit zwischen der „Technik" und der „Kunst" zu belegen, werden nachstehend einige besonders überzeugende Beispiele mit diesem Anspruch und entsprechend positiven Ergebnissen geschildert. Dabei gilt das Hauptaugenmerk weiterhin auf den technischen Aspekten.

Kinderweihnachtsrevue

Eine Revue, die mit ihrer Vielfalt an Gestaltungsabsichten und einem fast genialen Konzept bekannt wurde. Eine Eigenproduktion, die als Serie jedes Jahr mindestens 2 Wochen lang „en Suite" aufgeführt wurde. In den ersten Jahren als „Weihnachtszirkus" in einer Arena inszeniert, in der die Illusion einer Zirkusmanege mit „Logen, Masten und Sattelgang" hergestellt werden sollte. Die Präsidiumstribünen wurden hierfür ebenfalls abgekippt und deren gestaffelte Flächen des Präsidiumsaufbaus lediglich mit Stuhlreihen eingerichtet. Also die planerische „Idee" des Saales in einer seiner komplettesten Umsetzungen vollendet.
In späteren Jahren wurde sie als „Wintermärchen" geringfügig verändert, um die notwendige Fortführung der Handlung zu erleichtern und Videoeinspieler auf Bildwänden vor der Saalrückwand von allen Plätzen erlebbar zu machen. Eine Lösung, die im Zusammenspiel zwischen Bühnentechnik, Beleuchtungstechnik und Bildtechnik erarbeitet wurde und für alle folgenden Serien Bestand hatte.
In einer Revue mit einer fortlaufenden Handlung und in mehreren Bildern Geschichten für Kinder zu erzählen, war jedes Jahr ein Erfolg. Und das nicht nur bei den Kindern und natürlich mit immer neuen Episoden. Getragen wurde dieses Konzept durch einen hohen Aufwand bei der Ausstattung, den Kostümen und einem interessanten und vielseitigen technischen Konzept.
Die offenen Verwandlungen für die Veränderungen des Bühnenbildes, mussten schnell ablaufen und sichtbar neue Situationen beschreiben. Es gab deshalb u.a. drehbare Wechsel-

3 Die „fremden Leute" waren natürlich Mitarbeiter der Staatssicherheit oder konkret der dort integrierten technischen Abteilung, die ähnlich wie der TÜV arbeitend, die technische Sicherheit garantieren sollten. Im Übrigen eine offensichtlich notwendige Tätigkeit in allen Staaten dieser Welt und in deren jeweiligen zentralen Veranstaltungssälen und deshalb auch allgemein so wahrgenommen.

dekorationen, vergleichbar mit den Telari[4], die durch drehen auf der Stelle den schnellen Wechsel von einem Wald zu einer Schneelandschaft ermöglichen konnten. Oder der Einsatz von Laststangen mit e-Magneten, die das ferngesteuerte Ausklinken von Stoffbahnen sicherten. Stoffe, die zuerst „Wolken" sein konnten oder, die dann herabgelassen, zu „Eiszapfen" wurden. Und das alles mit einem vielseitigen Beleuchtungskonzept für Stimmungen verbunden, die die Handlungen unterstützen konnten.
Immer wieder eine Erfolgsgeschichte, die gleichwertig von Professionalität bei der künstlerischen Regie und der technischen Umsetzung sowie von der Tatsache, dass Kinder für Kinder agierten, getragen wurde. Das waren im Kern jedes Mal die Kinder der Ballettschule Berlin, Kinderchöre, aus den Jugendveranstaltungen des Rundfunks bekannt und junge Artisten der Zirkusschule. Erwachsene Darsteller bildeten, ausschließlich als Ergänzung tätig, eine Minderheit. Das Profil einer märchenhaften Revue für Kinder jeden Alters und mit durchgehender Handlung, entwickelte sich permanent weiter und wurde von Jahr zu Jahr kompletter und erfolgreicher.
Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Figur eines kleinen Drachen, der als Kostüm direkt oder in Filmeinspielen auftrat, die Handlung vorantrieb und verband. Und das bereits ab 1982/83 und in jedem Jahr aufs Neue. Parallelen zu „Tabaluga" und seinem heute viel erfolgreicher wahrgenommenen Konzept, drängen sich auf.
Der Berliner Friedrichstadtpalast hat die Tradition der Kindershow zu Weihnachten später übernommen und führt sie bis heute fort.

Schnelle Umbauten

Ein Konzept, nach dem mit einer Auszeichnungs- und Würdigungsveranstaltung einschließlich Präsidium und Rednerpult begonnen wurde, danach im Foyer und den Restaurants ein festliches Menü für die Zuschauer die Pause überbrückte, um anschließend im umgebauten Saal eine kulturelle Szenenabfolge mit Bühne in der Variante 3800 Zuschauer zu erleben.
Die technische Verwandlung des Saales, war innerhalb von maximal 45 Minuten zu realisieren. Vorbereitungen durch Absprachen zum händelbaren Ausstattungsaufwand, detaillierte Proben in allen Gewerken für „beide" Veranstaltungen und Kenntnis der technischen Möglichkeiten aber auch des Risikos, entschieden über den Erfolg. Und eine Umbauregie aus einer Hand, mit hoher Intensität, präziser Festlegung der Abfolge einzelner Arbeitsschritte sowie ohne fremde Eingriffe. Eine Veranstaltungsvariante, die erfolgreich war und deshalb unmittelbar zum technischen Standard wurde.

Rock für den Frieden[5]

Ein hervorragendes Beispiel für den sich verändernden Charakters der technischen Einrichtung für „Rockkonzerte".
Waren es noch bis Mitte der 70er Jahre „normal" organisierte Zuschauerräume mit fester Bestuhlung und mit vorwiegendem Einsatz der „Haustechnik" im Bereich Licht und Ton, gab es wenig später einschneidende Weiterungen. Zuerst bemerkbar durch riesige Boxen-Türme links und rechts vor der Bühne für die Tontechnik, einer separaten Ton- und Lichtregie sowie massiven Effektlichteinsatz. Dieses fast übergangslos dann weitergetrieben mit überhöhten Bühnen, Schutzgittern vor der Szene, Stehplatzbereiche im Saalzentrum sowie ergänzende Gitterträgergerüste für die szenische Beleuchtung. Eigentlich technische Ein-

4 Telari: Theaterdekorationsstücke in der frühen Renaissance, die aus dreiseitigen Prismen bestanden, deren Flächen verschieden bemalt wurden. Eine Vorform kannte bereits die Antike in den sog. Periakten. Man spricht auch von einer Telari-Bühne, die ausführlich der deutsche Architekt J. Furttenbach (1653) beschreibt. Quelle: www.theaterkompass.de/fachbegriffe/telari

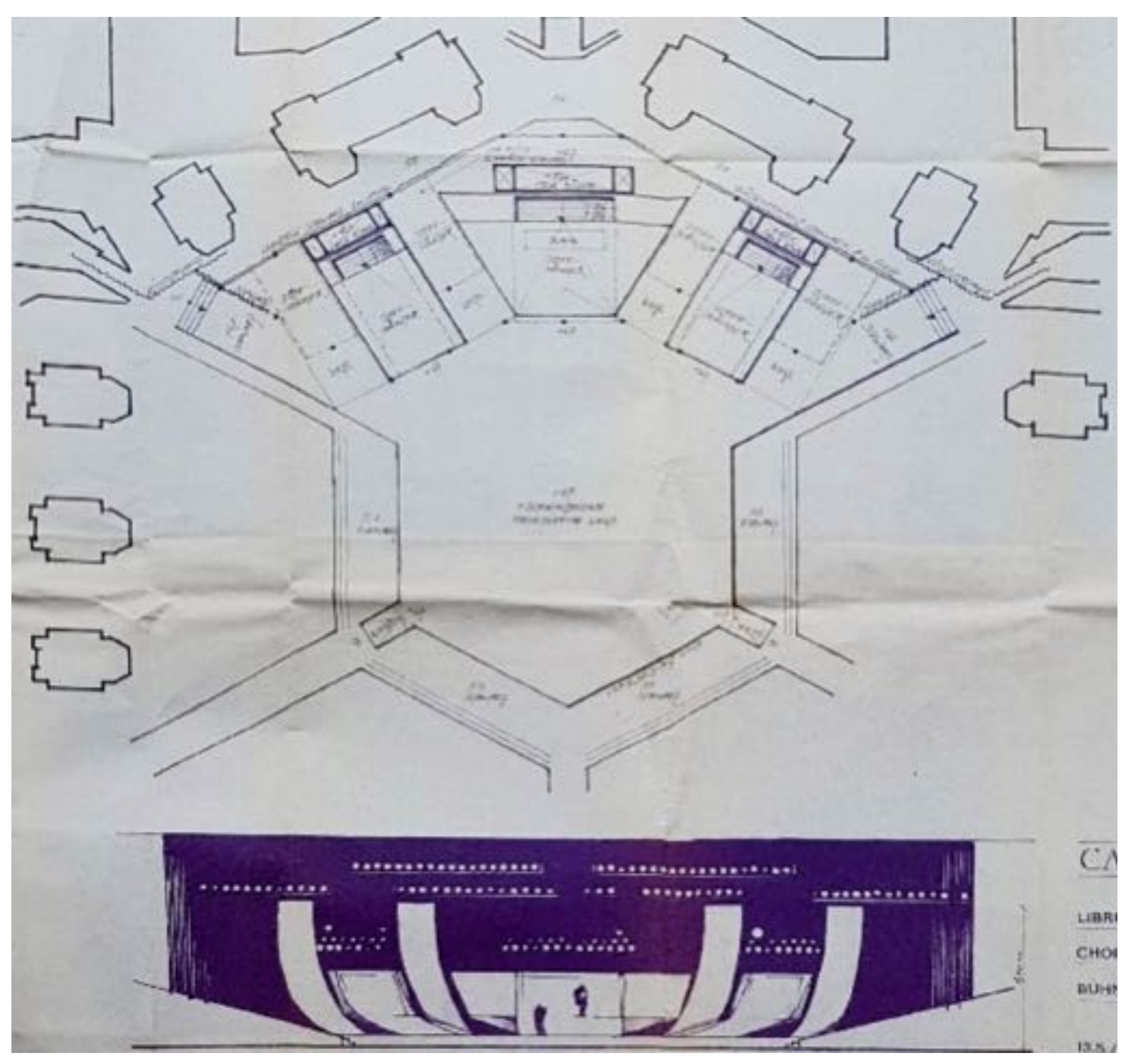
5 Rock für den Frieden war ein Musikfestival im (...) Palast der Republik, das von 1982 bis 1987 stattfand und von den Veranstaltern als jährlicher Höhepunkt in der Rockszene der DDR deklariert wurde. Veranstalter waren der Zentralrat der FDJ, das Komitee für Unterhaltungskunst der DDR und der Palast der Republik.
Im Rahmen des Festivals hatte Udo Lindenberg 1983 seinen einzigen, ca. 15-minütigen Auftritt in der DDR:
Quelle: Wikipedia

richtungen, die für Freiluftstandorte oder Stadien entwickelt wurden.
Im großen Saal sollten derartige Konzerte ebenfalls stattfinden. Der multifunktionale Charakter, die vorhandene Saalgeometrie und die Bühnentechnik ließen dieses auch zu. Unsere Arbeiten und der Zeitaufwand zum technischen Einrichten änderten sich jedoch gravierend. Auch wurden der Verschleiß der Anlagen und der des Saales mit seinen Parkettoberflächen, vor allem durch die „freien" Zuschauerbewegungen verursacht, grenzwertig. Technisch alles realisierbar, doch eigentlich am ungeeigneten Standort.
In einem weiteren und vergleichbaren Sujet, die ebenfalls jährlich wiederkehrende Veranstaltungsreihe, das „Festival des politischen Liedes", erfolgten diese Einschnitte nicht und die Standardvariante mit Bühne und 3800 Zuschauern blieb durchgehend als gültige Lösung erhalten. Hier traten die „Erben" der „Singebewegung"[6] mit ihren internationalen Gästen, darunter auch Joan Baez, Pete Seeger, Harry Belafonte und Miriam Makeba, auf. Die Rockformationen beim „Rock für den Frieden" blieben dagegen zumeist national unter sich. Für die relativ wenigen großen internationalen Konzerte aus dieser Zeit, wie 1988 Bruce Springsteen oder Joe Cocker, stand dann aber auch das besser geeignete Gelände der Radrennbahn in Berlin zur Verfügung.

Ballettsoireen

Speziell bezüglich Ballettaufführungen gab es gute Voraussetzungen für eine gezielte Mitwirkung und für die Einflussnahme auf technische Umsetzungen zu Gunsten des künstlerischen Gesamtergebnisses.
Die Ballette im Palast besaßen bereits eine Tradition. Es waren meist Solisten-Programme der Meistertanzpaare aus Berlin, Dresden, Moskau, Leningrad, Prag und Warschau sowie weiteren namhaften Kompanien und diese folgten den allgemeinen technischen Bedingungen, wie auf den Bühnen im Theater üblich. Also mit viel und präzise geführten Licht, gut verlegten Tanzteppich auf Schwingboden und in ansonsten eher leeren Räumen. Aber eben auch unter den Bedingungen eines „Guckkastens" und einer Gassenbühne.
Für das Ballett galt und gilt immer: Gute Möglichkeiten für schelle Auftritte und Abgänge, möglichst flaches Licht von hinten aus der Gasse, die Tänzer erscheinen als Silhouette. Licht von vorn auf die Füße ab dem ersten Schritt sowie präzise Arbeit mit den Verfolgungsscheinwerfern.
Wir hatten, als Ergänzung der bühnentechnischen Grundausstattung, für diesen Zweck extra zwei etwa 2t schwere Stahlrahmenkonstruktionen (3m breit x 12m lang) entwickelt, die unter die Decke gezogen, das Einrichten von bis zu 5 Gassenhänger je Seite ermöglichten. Zusätzliche Scheinwerfer für das „Gassenlicht" standen dort auf Stativen und mussten in der Veranstaltung bewacht werden. Dieses war notwendig, um Unfälle zu vermeiden, wenn die Solisten, fast blind durch die Verfolger, schnell abgehen sollten. Ein Hauptvorhang als Raffvorhang und eine präzise arbeitende szenische Beleuchtung mit reichlicher Projektion für Stimmungen auf dem Rückvorhang ergänzten das Bühnenbild und waren in der Summe dann schon die wesentlichen Gestaltungselemente.
Das gesamte Veranstaltungskonzept war, der erprobten Ballettliteratur folgend, klassisch ausgerichtet. Zumal die Solisten meist eine Auswahl ihrer erfolgreichsten Tänze zeigten und schon deshalb auf keine Experimente eingehen konnten und wollten. Die Möglichkeiten des „großen Saals" wurden dabei nie wirklich genutzt. Durch die seitlich in den Saal vorspringenden Gassenanlagen und dem Hauptvorhang musste für die optimalen Sichtbeziehungen sogar die Zuschaueranordnung angepasst und um jeweils 500 Sitzplätze auf beiden Seiten reduziert werden.

6 Singebewegung bezeichnet eine politisch-musikalische Ausdrucksform, die sich in der Deutschen Demokratischen Republik ab 1960 teils selbst entwickelte und teils als Kampagne ins Leben gerufen wurde. 1966 fasste der Zentralrat der FDJ einen „Beschluss zur Entwicklung der Singebewegung", in dem er eine strikte pro-sozialistische Ausrichtung forderte. Quelle: http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=42



Entwurf zum Bühnenbild „Canto General“

Darüber hinaus gab es noch ein besonderes Ballettprojekt: „Canto General“. Das gesellschaftspolitische Anliegen in der Vermischung der Gedichtsammlung im Poem vom Nationaldichter Chiles, Pablo Neruda, und deren musikalischen Umsetzung durch den griechischen Komponisten Mikis Theodorakis, zunächst in einem Oratorium, ist prägend für viele Menschen meiner Generation gewesen. Hier nun wurde das Thema mit einer Ballettinszenierung erweitert. Eine Welturaufführung stand an. Alles möglichst nahe am musikalischen Original. Aber auch völlig neu in seiner künstlerischen Umsetzung. Die Zustimmung von Theodorakis zum Projekt wurde eingeholt und was noch bedeutender war, seine Bereitschaft zur Mitarbeit. Es war klar, dass die Premiere im Palast sein würde. Ebenso, dass alle technischen Bereiche auch neue Lösungsansätze für eine kreative Umsetzung suchen sollten und sich bereits in der Entwicklungsphase des Projekts innovativ daran beteiligen konnten. Die ersten technischen Beratungen fanden deshalb bereits im Oktober 1988 statt. Auf denen alle Vorstände, die Werkstatt und die Kostümabteilung das Gesamtkonzept erläutert bekamen. Es gab darüber hinaus eine Besonderheit und die zuerst von der Technik formulierte Absicht, erstmalig im Palast eine Arena-Bühne für ein Ballett anzubieten. Kein neu-

er Plan. Die Gelegenheit konnte jedoch nicht günstiger sein, in einem dafür „gemachten“ Saal und mit einer ohnehin neu zu entwickelnden Choreografie, diese neue Konzeption bei den technischen Bedingungen für ein Ballett in Übereinstimmung mit der Funktionalität der Saalarchitektur zu wagen.

Natürlich kann man derartige Experimente nicht im Alleingang realisieren. Durch Vorgespräche waren die künstlerische Leitung der Komischen Oper, das Tanztheater und dessen Meistertänzer bereits informiert. Ganz wichtig, weil die Tänzer eine eher seltene Situation beherrschen lernen mussten. Denn auf Opernbühnen sind kaum so weite Wege vom Hintergrund bis zur Bühnenkante und das auf einer Fläche von 60x30m, zu bewältigen. Ohne die Zustimmung des Balletts und seiner Regie, wäre dieses Konzept nicht realisierbar gewesen.

Grundlage für die Arena sollte eine mit schwarzem Tanzteppich belegte Bühnenfläche sein, deren Rückseite aus mehrteiligen weißen Stoffbahnen gebildet wurde. Die einzelnen Vorhangschals der neutral gestalteten Rückwand waren oben fixiert und mit ihren Unterkanten an den Zugeinrichtungen befestigt. Mit den Zügen konnten durch „Heben“ und „Senken“ der Segel Öffnungen für Auftritte geschaffen oder abgedeckt, sowie einzelne Vorhangflächen für Lichtgestaltungen oder Projektionen in unterschiedlicher Anordnung angeboten werden. Diese Lösung wurde im Gestalterkollektiv fast euphorisch aufgenommen. Theodorakis war begeistert, zumal diese Schlichtheit im Bühnenbild die Wirkung der Akteure in ihren Kostümen noch verstärkte und die gewollte Konzentration auf die Inhalte zusätzlich ergänzte. Eine Szene, fast schon klassisch und an die in einem Amphitheater erinnernd. Diese Gestaltungsabsichten und deren Umsetzung in den einzelnen Gesängen bzw. Tanzszenen wurden, neben dem Hauptaugenmerk, natürlich „das Tanzen“ und ein „schlichter Bühnenraum“, weitgehend durch die Konzeptionen der szenischen Beleuchtung und die der Projektionen geprägt. Entscheidungsgremium bei auftretenden Problemen, war stets eine gemeinsame Beurteilung im Produktionskollektiv.

Auch für die Maschinerie gab es besondere Anforderungen. Zum einen, wenn aus dramaturgischen Gründen Bewegungen der Vorhangschals im Takt und den Tempi der Musik begonnen oder abgeschlossen sein mussten. In diesen Zusammenhang ergab sich, dass bei einem Bildschluss das Ende der Musik und aller Bewegungen gleichzeitig erfolgen mussten, also musikalisches Einspiel, die Bewegungen der Tänzer ebenso parallel beendet werden sollten wie die der Segel. Die danach eintretende Stille und Regungslosigkeit auf der Szene war dramaturgische Absicht. Nur beträchtlich störend und im Gegensatz zum Anspruch, waren die Bremsgeräusche der Zugeinrichtung die infolge der „offenen“ Deckengestaltung bis in den Saal zu hören waren. Es brauchte viel Geduld und Training, um durch verzögertes Fahren - der Zug wurde manuell in Schleichfahrt gesteuert - die Bewegung zwar optisch nicht mehr sichtbar aber eben doch noch nicht abgeschlossen wurde. Die „Pause“ war gesichert. Das Geräusch der Bremse fiel dann schon wieder in die neu einsetzende Musik und war im Saal nicht mehr bemerkbar. Details, die klappen müssen und deren sichere und wiederholbare Beherrschung wichtig für die angestrebte Gesamtwirkung und für gegenseitiges Vertrauen und Gemeinschaftsgefühl sind.

Für die Tontechnik und deren Regie gab es nur scheinbar „wenig“ zu tun. Denn die Musik wurde eingespielt. Ein Orchester war nicht vorgesehen, dass auf subjektiv unterschiedliche Tanztempi des Balletts hätte eingehen können oder nach dem die Tänzer sich hätten richten sollen. Die Musikeinspielung war fix und fertig gestaltet. Aber die Einsätze und Pausen mussten überwacht und konnten bedingt beeinflusst werden. Alles permanent bestehende und schon deshalb übliche und lösbare Aufgaben. Hier im Detail durch Kenntnis der getanzten Szenen, der Bewegungsabläufe und mit Begleitung der Proben durch die Tontechnik umzusetzen.

Die Welturaufführung fand schliesslich zu Pfingsten 1989 statt. 2 weitere Aufführungen folgten.

Ebenso wie in den einzelnen Werkstätten der Bühnenbau, die Gestaltung der Dekorationen und die Anfertigung der Kostüme nicht nur sicher zu organisieren waren, sondern darüber hinaus auch die jeweiligen handwerklichen Akteure mit den künstlerischen Partnern aus der Bühnenbildkonzeptionierung und Kostümgestaltung zusammengeführt werden mussten.

In all diesen Bereichen die Spannung zu erhalten, immer wieder neu zu motivieren sowie Arbeitsergebnisse zum notwendigen Zeitpunkt abzurufen, ist in sich bereits eine lohnende Aufgabe. Wenn dann noch aus dem künstlerischen Bereich Gleichgesinnte dazu kommen, die genauso an einer Zusammenarbeit interessiert sind und sich als Partner begreifen, dann macht „Arbeit“ richtig Spaß und kann Grundlage für Fortsetzungen werden.

Soweit einige subjektiv ausgewählte Beispiele für die Anwendung der bühnentechnischen Anlagen im großen Saal durch die technischen Gewerke mit überwiegend positiven Ergebnissen bei der Zusammenarbeit in den unterschiedlichen Bereichen. Die der „Techniker“ untereinander und die mit den „Künstlern“.
Diese Aufzählung ließe sich fortsetzen, mit tiefergehenden Details aus der Arbeit in den saaltechnischen Bereichen für z.B. Musical-Übernahmen, Sommerrevuen oder den Klassik-Rock-Konzerten

Bildnachweis (sofern nicht anders bezeichnet):
Reproduktionen aus der Schriftenreihe
Bilder aus dem Archiv des Autors

Der Autor ist „Theatertechnologe“ und als Planer, Hersteller und Betreiber bühnentechnischer Anlagen tätig. Er war Autor des Heftes „Bühnentechnik“ aus der Schriftenreihe des „Institut für Kulturbauten“ der DDR und von 1983 bis August 1990 „Leiter Saaltechnik“ im Palast der Republik.TEXTTEXT



The Next Voice you Hear

Archiving Technical Theater History Podcast

by Richard Bryant

If you have been following the journey of the Archiving Technical Theater History (ATTH) Facebook Group, you have been aware of how much it has grown. I won't go into all the details here, just know that it has been an amazing thing to see and experience. I am humbled by your generosity and have the utmost gratitude for those of you who have chosen to participate.

Most ideas generally have a life span. The danger is either running out of content to produce and provide or the audience interest level begins to wane and eventually disappear. What was hot for a brief time becomes an item that finds its way into the back of a closet or stored away never to be seen again. With the advent of social media as the most recent tool for personal and professional interaction, it became all the rage to be part of it. Since its inception billions, that's right, billons of users are connected in some form. Businesses, personal and professional interest groups, fan pages are a few clicks away now and what once was incredibly inaccessible is able to be seen and consumed by anyone anywhere. ATTH has been very lucky to make it this far and still maintain a viable presence. What you may not realize is the work involved.

Every day as the administrator of the ATTH, I see all the posts. I read many of the comments and most times respond in a timely manner as I can to questions, other comments and of course requests. One of the things that I am extremely grateful for is how many people within the group police themselves. Since its inception, I have had to remove a few people either because they were spamming the page with ads or what they were saying didn't fall within the spirit of what the page is about. I also review requests about potentially abusive posts. It's the job I must do to keep this page moving. There have also been positives.

While I don't have all the metrics, I have had the opportunity to learn more about people, places and historical items that still exist to this day. Everywhere from Europe to the Americas, Asia, Russia and many countries in-between, someone, some person has shared a piece of knowledge. My hope is that this commonality continues to grow and soon enough our connections of information remove some of the barriers that others wish to impose on us.

I share a lot of posts on various topics. Organizations like DTHG, CITT, USITT, OISTAT and SBTD have been invaluable in allowing access to their various platforms so that more and more interested folks can find us. The same can be said for the 4000 plus individuals and groups who also have granted us access to the various resources they have. The number of items people know about and are capable of sharing astounds me all the time. The question was what do I do with it. What would be the next step. Then came the idea for a podcast.

Inspired and encouraged by podcast hosts Joe Rogan, Sam Roberts, Conrad Thompson, and Bert Kreischer to name a few, I finally took the leap on starting my own. In October of 2018, after many false starts, I found an article on how to get a podcast off the ground and running. It gave me some guidance on how to start, what equipment I would need and where I could have my show hosted. While exciting to get going, little did I know that the first thing that

Photo Credit: Wendy Waszut-Barrett
Taken at the Scottish Rite Mason in Louisville, Kentucky, Interviewing Stagehand Mr. Stephen Lay (Retired Master Sergeant US Army)
Episode #21 – Scottish Rite Temple USITT 2019

would be the hardest to get used to would be the sound of my own voice. After a few tries of learning the recording software and some various tweaking, I turned the mic on and hoped for the best.
I decided that the podcast should take the form of an uninterrupted long conversation. While I have sat through 2 plus hour interviews on podcasts, I figured I should start with a more digestible 45-minute target. No Breaks, few edits and no commercials. Also, I decided that the conversation didn't have to focus strictly on everything technical. Instead, I wanted to learn more about the people. What made them who they are. What they were interested in as everyday people. I also wanted to be able to offer an opportunity to give some awareness to a person or place that maybe most people were not familiar with. To further a conversation so that maybe someone along the way could be inspired or curious to see what it was that was talked about.

The whole process from idea to actual production went much quicker than I thought. The real challenge turns out to be the producing, the scheduling and the many stops and starts while recording. Patience is the key of course. Keep your expectations realistic and also reach a bit further than makes you comfortable. People really want to talk, you just have to ask.

If you would like to listen to the podcast, look for Archiving Technical Theater History on your favorite app or wherever you download them.

The main show page is at **https://anchor.fm/archivett**
There you can find an archive of all the previous episodes.
Please continue to follow the Archiving Technical Theater History Facebook Group for updates and information.





The author studied LightDesign and teaches as Assistant Professor at the Department for Performing Arts at University of Trinidad & Tobago. His facebook-group "**Archiving Technical Theater History**" (ATTH) is open to everybody and a perfect entrance to a huge international community of research and information.
https://www.facebook.com/groups/146375445554376

Brown's Special System
for Scottish Rite Theaters in North America
by Dr. Wendy Waszut-Barrett

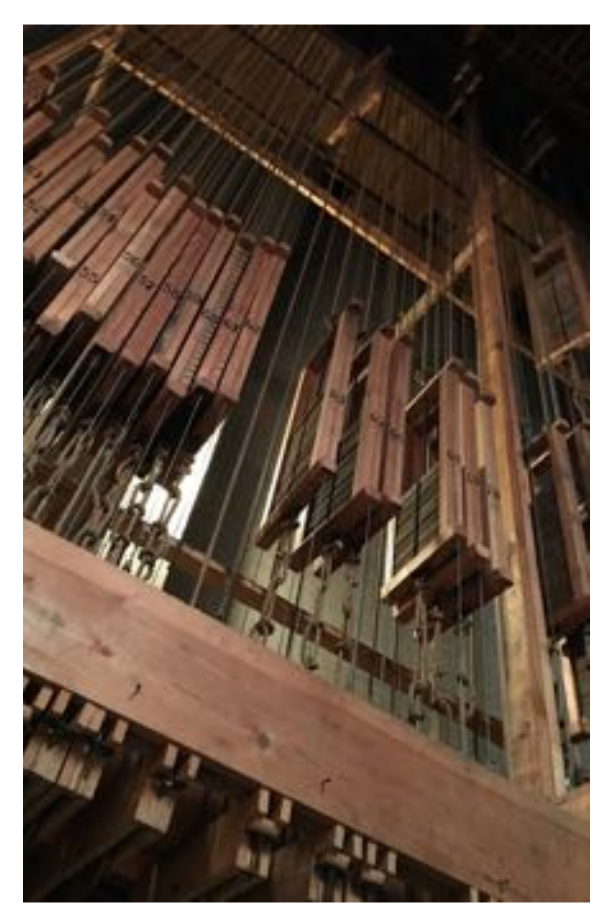
An unprecedented number of opera houses, vaudeville theaters, music academies, social halls, and fraternal stages were constructed throughout the United States of America at the beginning of the twentieth century. Private citizens and businesses funded these stages, without any form of government or state assistance. The Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry is one example of an organization that solely funded a series of private theaters from the mid-nineteenth through the mid-twentieth century. Most were never intended for public use. New stage systems for these theaters were conceived, developed, and installed by scenic studios to accommodate the ever-increasing demand for scenic spectacle. Such was the case with *Brown's special system*, a unique counterweight method installed in Scottish Rite theaters by Sosman & Landis studio from 1902 through the 1920s. The creation of *Brown's special system* marked a significant moment in the evolution of American counterweight rigging. What makes *Brown's special system* so unique is that it was installed for over two decades without any major alterations to the original design. In some cases, a used system was installed in a second theater after a decade of initial use. Over a century has passed, and many of *Brown's special systems* still remain operational, working as originally installed and thereby creating a time capsule of theatre technology. This material culture is being lost at an alarming rate, often without any documentation to preserve the history.



Compilation of *Brown's special system* as installed in Little Rock, Arkansas, during 1902 and the same system now used in Pasadena, California. Photograph compilation courtesy of Mike Hume
www.historictheatrephotos.com

Brown's special system appeared during a time when the demand for wings, shutters and roll drops in America began to wane. An increasing number of fly lofts dotted cityscapes across the nation. *Brown's special system* allowed the maximum number of backdrops to be installed in a fly loft; the counterweight lines were often spaced less than four inches apart. The system was characterized by the placement of a single steel rod in a rectangular wooden frame referred to as an arbor. The steel rod carried the entire load with the iron counterweight bricks being notched to prevent their falling out. Guide wires on each side of the wooden arbor directed the path during operation, minimizing contact. It was the narrow width of each arbor frame that greatly reduced distances between line sets,

allowing more painted scenery to be installed in a relatively shallow stage. Scenery was suspended from dedicated line sets; each line solely holding a leg drop, cut drop, backdrop or backing piece. As each drop was permanently installed and balanced, no locking mechanisms were required; neither the line nor arbor weight was expected to change over time. *Brown's special system* required minimal skill to operate and was ideal for Masonic stagehands with little or no backstage experience.
Sosman & Landis were the sole manufacturers of this counterweight system in Chicago, Illinois. Established during 1877, the company specialized in scenery, machinery and illusion for the stage, with clients ranging from legitimate theatres and opera houses to grand circus spectacles and world fair amusements. On May 29, 1900, the „*Evening Kansan Republican*" reported, *"Sosman & Landis have their imprints on more scenery in western theaters perhaps than any other company in the United States."* By 1909, Sosman & Landis employed a staff of forty-eight artisans in their main studio and a staff of twelve in their annex space. Masonic work made up approximately twenty-five percent of all studio projects and the profits were substantial, with much of the significant revenue derived from the sheer amount of scenery sold to each Scottish Rite theater. A commercial theater order averaged twenty drops, whereas Scottish Rite theater orders averaged one hundred drops. Hemp systems accommodated far less scenery than *Brown's special system*. For *Brown's special system*,







left & right: *Brown's special system* arbors manufactured in 1912 for the Scottish Rite stage in Santa Fe, new Mexico.

center: *Brown's special system* arbor manufactured in 1914 for the Scottish Rite stage in Grand Forks, North Dakota. U.S.A

operating lines were only spaced between three and four inches apart, unlike hemp systems necessitating more than twice that amount.

Brown's special system was solely intended for theaters with permanent scenery collections. Each line set was dedicated to a fixed scenic element, one that would never shift position. Unlike the ephemeral nature of scenery created for the commercial stage, Scottish Rite scenery and stage machinery remain as installed, locked in time. The reason for

the production consistency was because Scottish Rite dramas were integral to the ritual and did not change. Scottish Rite Masons used morality plays as a form of instruction, with members ascending twenty-nine levels of membership, referred to as degrees. The stories remained constant over the decades with minimal revision to the text. Each degree told a particular story that was either based on an historical event or legend, one that could be dramatically acted in an intimate setting or performed for hundreds of members in an auditorium. Theatrical interpretations of degrees appealed to many Scottish Rite Masons as a source of continued brotherhood and social entertainment.

Brown's special system is still used in many Scottish Rite stages across the country, allowing thousands of painted scenes to be effortlessly raised and lowered by Masonic stagehands. The earliest documented example of *Brown's special system* dates from 1902. That year the Scottish Rite in Little Rock, Arkansas, included a new stage as part of their design for the Albert Pike Consistory. New scenic equipment and stage machinery were designed, manufactured and installed for this space by Sosman & Landis. The Scottish Rite building was dedicated on September 2, 1902. In 1913, the Little Rock Scottish Rite bodies enlarged the proscenium opening, necessitating the backdrops to be increased from 16 feet high by 30 feet wide to 18 feet high by 36 feet wide. This scenery is still in use today, at another Scottish Rite in a different state. The Scottish Rite bodies in Pasadena, California, purchased the used scenery and stage machinery over two decades after it was originally installed in Little Rock during 1902.

Growing membership prompted the Little Rock Masons to construct ano-



Throne room of King Cyrus included in the Valley of Little Rock, Arkansas, Spring Reunion program, 1904. The scenery and stage machinery were produced by Sosman & Landis in 1902, and sold to the Scottish Rite in Pasadena, California, in 1925.

Same backdrop, today at the Scottish Rite in Pasadena, California.



ther Scottish Rite stage in a new building during 1923, the Albert Pike Memorial Temple. This Masonic complex became home to not only the Scottish Rite Masons, but also other Masonic orders in Little Rock. When the Scottish Rite vacated the Albert Pike Consistory Building, their used scenery and stage machinery were returned to Sosman & Landis for credit on the purchase of new scenery and stage machinery for the Albert Pike Memorial Temple. The 1902 Little Rock collection was split into two parts, with some of the scenery being sold to the Scottish Rite in Miami, Florida, during 1924, and some of the scenery being sold to the Scottish Rite in Pasadena, California, during 1925. Both stages were outfitted using half of the massive Little Rock scenery and stage machinery collections from 1902.
The Miami Scottish Rite eventually replaced the Little Rock scenery and stage machinery, leaving only orphaned remnants scattered throughout the building. One of the abandoned artifacts included an arbor that was clearly labeled "Little Rock." Fortunately, the Little Rock scenery and *Brown's special system* remain operational at the Pasadena Scottish Rite as installed in 1925. Over time, some additional backdrops have been added to the collection.

There are many other examples of previously used scenery and stage machinery installed decades after its original manufacture and installation. In 1914, the Scottish Rite in Austin, Texas, purchased scenery previously installed at the Scottish Rite theatre in Guthrie, Oklahoma, during 1900. Similarly, in 1927 the Scottish Rite in Salina, Kansas, purchased used scenery original installed in McAlester, Oklahoma, during 1908. Charcoal notes on the back of many drops in each collection clearly indicate the original delivery destination as another state and at an earlier time. Used stage machinery accompanying these scenery collections also exhibits a similar artistic provenance. For example, counterweight arbors will display the original line numbers painted on the sides of the wood frames. In Pasadena, California, the original Little Rock line numbers are still clearly visible, next to the new line numbers assigned for use at the second stage house. Identical versions of *Brown's special system* have been documented in Scottish Rite theaters at Wichita, Kansas (1908), Memphis, Tennessee (1909), Winona, Minnesota (1909) Cheyenne, Wyoming (1911), Santa Fe, New Mexico (1912), Portland, Maine (1912), Grand Forks, North Dakota (1914), Asheville, North Carolina (1914), and Tucson, Arizona (1914). It is possible that other examples exist, but they remain unknown at this time.

Brown's special system was designed for one type of client and was promoted by one specific individual – Bestor G. Brown (1861-1917). Brown was a Scottish Rite Mason and traveling salesman for companies that manufactured secret society, military, and band supplies. Over the course of his career, Brown sold fraternal regalia and paraphernalia for two companies. At first he worked as a traveling salesman for E. A. Armstrong Manufacturing Co. of Chicago, Illinois, becoming the head of the Masonic department by 1894. Under Brown's guidance, E. A. Armstrong Manufacturing Co. initially became involved with the planning and arrangement of Masonic theaters in the Southern Jurisdiction of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry. E. A. Armstrong Manufacturing Co. was the leading force until Brown accepted a management position with a competitor, M. C. Lilley & Co of Columbus, Ohio. Brown was placed in charge of western sales division at the company's regional offices in Kansas City, Missouri.

Neither E. A. Armstrong Manufacturing Co. nor M. C. Lilley & Co. manufactured scenery, stage machinery, or lighting

Bestor G. Brown pictured in the Semi-Centennial Celebration of the Most Worshipful Grand Lodge of Ancient, Free and Accepted Masons of Kansas, 1906



equipment for the stage. This work was subcontracted to a variety of scenic studios and other theatrical suppliers from across the country. To supply an ever-increasing demand to outfit these new stages, scenic manufacturers shipped their products to distant locations. Scenery was rapidly painted in a metropolitan studio, transported by railway, and installed in thousands of new entertainment venues, even in remote western towns.

Brown established alliances with leading scenic artists and stage carpenters, becoming an unstoppable force in Scottish Rite theater design and stage technology. His early affiliations with scenic studios included other Scottish Rite Masons, most notably Joseph S. Sosman, a founder of Sosman & Landis, and Hugo R. Volland, a founder of Toomey & Volland in St. Louis, Missouri. By 1903, M. C. Lilley and its subcontractors formed a unified front, with Brown becoming both the public and Masonic face that sold Brown's special system, allowing Sosman & Landis to install a maximum number of scenes in each Scottish Rite theater, directly increasing Scottish Rite sales.

Brown was born in the United States during 1861, moving west with his family from Indiana to Kansas in at the age of nine. He attended public schools in Topeka, Kansas, working as a newspaper reporter by the age of sixteen. Brown left the newspaper business to seek a degree in law, and was admitted to the University of Michigan in Ann Arbor during 1879. After three years of study, Brown was accepted to Cornell University. His studies were cut short after the death of his father in 1882, prompting him to return to Topeka where he accepted a position as a dramatic and literary critic for the local newspaper.

In many western cities, such as Topeka, amateur theatrics entertained communities between visits of touring professional troupes. In 1891, Brown played the title role of Pythias in a production of the tragedy "Damon and Pythias," a show sponsored by the secret society Knights of Pythias. The 1890s marked a period in American theatre history when secret societies increasingly incorporated dramatic elements into their rituals, otherwise known as degree work. The productions became a success and key component in increasing overall membership. Brown not only joined the Knights of Pythias, but also the Independent Order of Odd Fellows, the Benevolent and Protected Order of Elks, and Freemasonry. It was his extensive involvement in fraternities, particularly the Scottish Rite, that made Brown a unique salesman for "*Brown's special system*."

View of bottom battens from scenery suspended by *Brown's special system* in Salina, Kansas.



In regard to *Brown's special system*, an innovative product may be easy to sell, but it takes a skilled salesman to create a demand for it. Brown's sales skills were only surpassed by his fraternal achievements and understanding of the requirements for Scottish Rite degree work. His rise to fame as a salesman mirrored his rise to fame within multiple fraternal organizations. The offices held by Brown helped him sell Scottish Rite scenery and *Brown's special system*. He was intimately familiar with the degree requirements and possible stage settings

required for degree productions. M. C. Lilley & Co. subcontracted the necessary stage work and installation to Sosman & Landis, among others. Sosman & Landis recognized this unique business opportunity and leapt at the chance to outfit new Scottish Rite bodies. In the beginning they remodeled existing lodge rooms to include small stages that could accommodate several small sets of scenery. When Scottish Rite membership began to skyrocket at the end of the nineteenth century, they were instrumental in outfitting larger stages. Brown helped create a demand for scenery and stage machinery produced by Sosman & Landis. He was even referred to as the only Masonic stage carpenter in the country.

On June 12, 1903, the „*Portsmouth Herald*“ elaborated on Brown's title, explaining, *"This is because he has a national reputation among scenic artists and builders of stage appliances, and because he created and developed the application of modern scenic properties to the dramatic presentation of all Masonic degrees."* Conferring the title of stage carpenter to an individual not employed at a theater signified great respect at the time. According to the Star Tribune, on January 13, 1901, a stage carpenter was considered to be the *"ruler of the realm behind the footlights."* Jonas Howard elaborated on the role of stage carpenters, writing an article for the „*Oregon Daily Journal*“, on September 29, 1907. Howard reported, *"What the stage carpenter doesn't know or can't find out could be written in a small book. He must be not only a carpenter of the first rank, but a plumber, machinist, painter, blacksmith, sailor, tailor, artist and common laborer as well."* Brown was an intelligent man, and an innovative one, but he didn't have the background or experience to solely conceive and design a new counterweight system for the Scottish Rite stage. *Brown's special system* was not conceived, or developed in isolation. Although Brown handled the sale of Scottish Rite theatre supplies on behalf M. C. Lilley & Co., the scenery, stage machinery and lighting were developed and manufactured by theatrical suppliers.

By the 1920s, Sosman & Landis were primarily selling previously installed versions of *Brown's special system*. In addition to facing a declining market during the First World War, two key individuals instrumental in the sale of Brown's special system passed away. In 1915, Thomas G. Moses became president of Sosman & Landis after Joseph S. Sosman's passing in 1915. Moses did not have the same Masonic affiliations or connections as Sosman, and much Masonic work was lost to Hugo R. Volland, Scottish Rite Mason and vice-president of Toomey & Volland. Furthermore, Bestor G. Brown unexpectedly passed away two years later in 1917 at the age of 56, dying from complications after a kidney operation. During this same time, the painted aesthetic for the stage began to shift, many journeymen scenic artists were lost to the war, and the overall demand for painted scenery diminished in the United States. Scottish Rite scenery continued to be manufactured, but what was once considered innovative became antiquated. Used scenery became a popular alternative to the creation of new for smaller Scottish Rites. The continued installation of used scenery collections at Scottish Rite theaters during this time inadvertently preserved scenery and stage machinery that may have been otherwise lost.

Many extant Scottish Rite stages hold backstage artifacts of national and international significance, such as *Brown's special system*. As Scottish Rite membership continues to diminish and Scottish Rite bodies are forced to abandon their historic stages and move to alternative venues, now is the time document the legacy of Sosman & Landis before it vanishes. This material culture is being lost at an alarming rate, often without any documentation to preserve the history. Scottish Rite theaters provide the rare opportunity to experience the technology of the past.

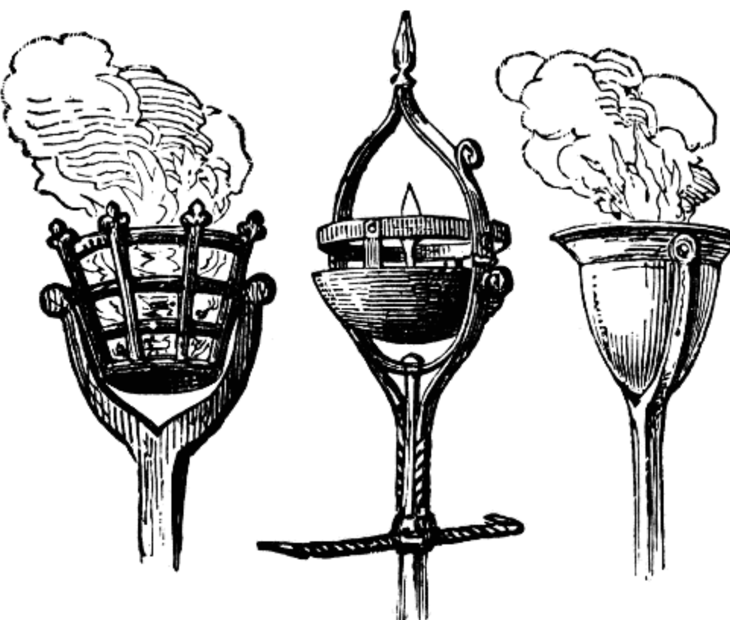
The Author is from Minneapolis, Minnesota and is the current president of Historic Stage Service LLC. She specializes in the evaluation, restoration and replication of painted scenery. Trained in historical scene painting methodology and the dry pigment painting system, she has restored over 500 historical backdrops throughout the US for a variety of venues.

Fading Lights

Transitions in theatre lighting in a historical context

by Chris Van Goethem (english revision by Gitta Van Goethem)

Fading Lights is a cooperative project between the Expertise Center for Technical Theatre and the Stockholm Academy of Dramatic Arts. The project researches the history of lighting with a focus on the transitions between subsequent technologies. In the context of the imminent transition to more LED sources, it seems useful to us to look at earlier transitions and maybe learn something from them. In other words, we would like to find out how the technician, the designer, and the audience have adapted to the transition from candlelight to gas lights, to electrical lighting.

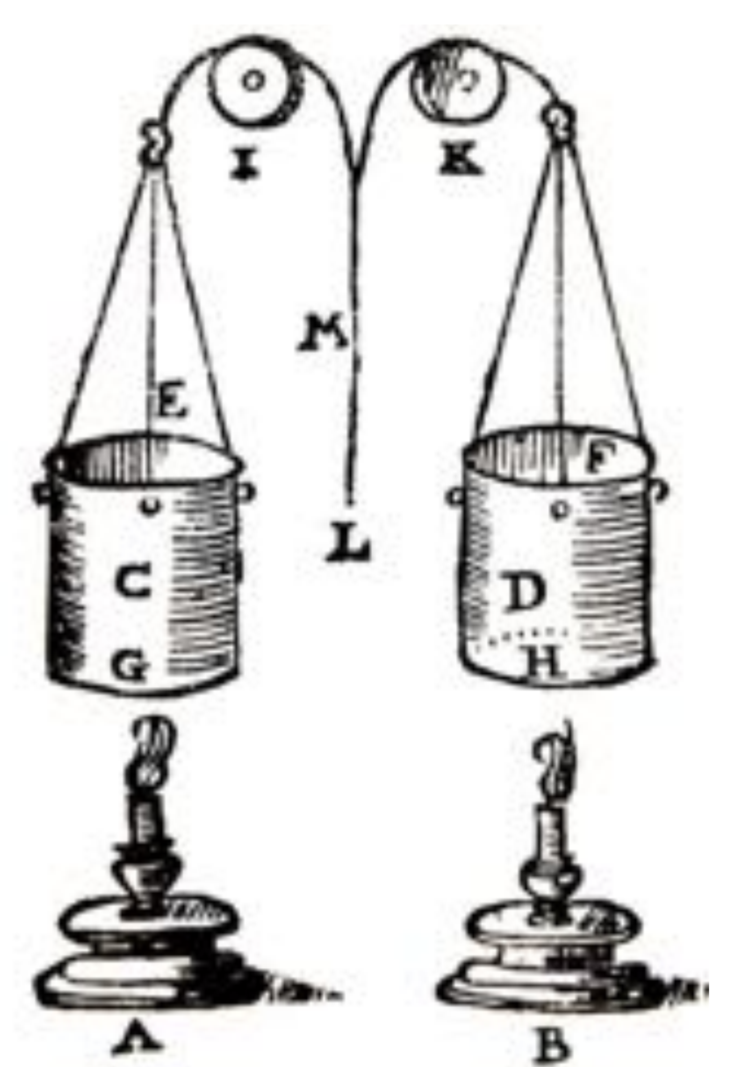


3 different types of cressets

The first types of theatre were performed in daylight or with the lighting equipment that was at hand for domestic use. Those would have been torches, cressets, tapers, etc. In smaller spaces, dipped candles from animal fat were used among other things. Those were cheap, but gave off a considerable amount of smoke and stench. Apart from that, lamps based on a wick dipped in vegetable oil were used. Candles from bees wax were expensive en were therefore only used in extraordinary circumstances, when high-ranking people were present. The most important function of these sources of light was making the actors visible. Although we must also point out that some light sources were manipulated by the actors so they could stress certain things. Some light sources were also used purely symbolic to, for example, show that it was night, even though the play was during the day.

In the Renaissance and Baroque we see that standard positions for lighting equipment are starting to develop. The audience area is lit by chandeliers, which also provide a minimum of front light. These lights would stay on even during the performance. Foot lights on the edge of the stage and lights that illuminate the sets from the wings are the standard. These could be complemented with a second row of foot lights to illuminate the backdrop. The first experiments to use light from the „heavens" above, the fixed painted ceiling elements, appear to have very little success.

For the first time, they try to manipulate and control the light as well. Sabbattini's dimmer is presumably the most famous, but apart from that, foot lights could also be lowered under the stage and the beams that held the lighting in the wings could be turned away.



Dimmer from Nicola Sabbattini: Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri, Ravenna 1638



Český Krumlov, Czech Republic: Footlights, lowered understage (top by Pavel Slavko) - wing lights (right)



The colour temperature of the light was constant, since it is dependant of the characteristics of the open flame. To colour and shape the light, Serlio and others experimented with concave and convex bottles that could be filled with a coloured liquid, and that coloured and directed the light in combination with a mirror. The further shaping of light was only possible by shielding it off, for example with the sets.



Serlio-experiment with bottles and coloured liquid



A Bozze - seventeen century theatre lighting

The rise of gas lighting

Even though Murdock[1] already used gas lighting to illuminate his house in 1792 and the first experiments with stage lighting happened in 1804 in the Lyceum Theatre, it took until 1816 for the first theatres with gas lighting to become operational. Around 1850 the use has taken hold, but still some theatres continue working with petroleum, carbide or oil lamps until after 1900.

During the transition from candle light to gas, the same lighting positions were used at first. The candles were simply replaced by gas burners. The basic composition with foot lights and lighting from the wings is later complemented with herzes or battens that are hung in between the borders. This is possible because a gas burner, as opposed to a candle or oil lamp, can be hung upside down. According to Bram Stoker[2] , this basic composition can

1 William Murdoch was a Scottish engineer and inventor who developed the first gas lighting systems
2 Bram Stoker, was not only the writer of Dracula, but also Irving‘s business manager at the Lyceum Theatre in London.

Fading Lights

Transitions in theatre lighting in a historical context

by Chris Van Goethem


single jet

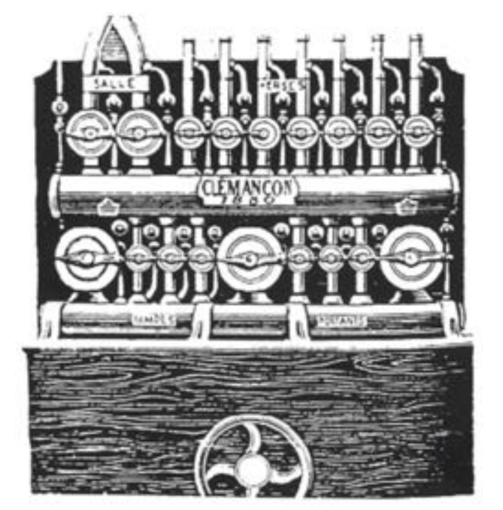

Argand gas burner


fishtail burner

be further complemented with moveable „standards“, that contain a cluster of burners en thus give off a very strong light, „ground rows“, that help correct the perspective of the scenery, and „all sorts of side and form“, that were built especially for a specific set piece.

All of these devices basically consist of a housing with a reflector and a protective metal gauze. There is a gas tube in the housing onto which several gas burners have been installed. The devices usually have a second connection for a pilot light. When the gas tap in the supply pipe is opened, the pilot light ignites the first burner, after which the flame is passed on from one to the next burner. The connections were made with rubber hoses that could be connected to a water trap – a power outlet for gas so to speak.

Depending on the type of light that you want and the intensity, different types of burners are used. The easiest burner is the single jet: just a tube with gas coming out of it. An improved version is the Argand burner, which provides a better oxygen flow and has a glass casing. Furthermore the fishtail burner, that creates a flat, tail-shaped flame, is popular, because it had a wide flame surface that can connect to the next burner with a minimal safety distance to the front. For the house lighting the traditional chandelier is replaced with a sun burner, a cluster of burners positioned in a sphere.



Clemençon „jeu d‘orgue“ or gas table

It is important to underline that all of these burners have open flames. The colour temperature of the burners is stable, even when dimming them. The gas mantle that we know from gas lighting for camping trips wasn‘t invented until the end of the gas period, when electrical lighting was already on the rise.
Operating the different (groups of) burners happens with a “gas organ” or “gas table”, a series of taps that supply both individual connections and the pilot lights. The light can be limitedly colou-

red by hanging woven „mediums“ in front of the rows of burners or by adapting the colours of the glass casings.

The use of gas lighting solved several disadvantages that are specific to candlelight. Since in theory, the burners could burn unlimitedly, there was no need for intervals to trim the candlewicks. It became possible to light from above. The light could be operated at a central place. This also means that dark became an element in the use of light. Stoker writes: „In fact, darkness was found to be, when under control, as important a fact in effects as light.“ In other words: the lacking of light becomes an additional element in the design.

Furthermore, this control makes it possible to darken the house and even do set changes with an open curtain and without light. To do this, it was necessary to train the stagehands and to provide them with „silent shoes“ and „dark clothing“. Or how the transition to gas lighting was the cause for technicians being dressed the way they are today.

But there were also things to be taken into consideration and downsides that came with gas lighting. The heat emitted by the lamps and the combustion gases made the atmosphere in the theatres unbearable. This resulted in having to provide elaborate air refreshing installations. Less personnel was needed for operating, but the large quantity of unguarded, open flames caused many theatre fires and other accidents. A very dramatic example takes place on September 28, 1861 in Philadelphia‘s Continental Theatre. A ballerina wants to arrange her costume and hits a burner. When others come to her aid, their clothes set on fire as well. This results in the mourning of six victims.

The greater luminous intensity of the devices made it possible to play further down the stage, but this caused large drop shadows on the painted sets, shattering the illusion. This was because the frontal light only came from the foot lights. This also led to unnatural shadows in the actors‘ faces.



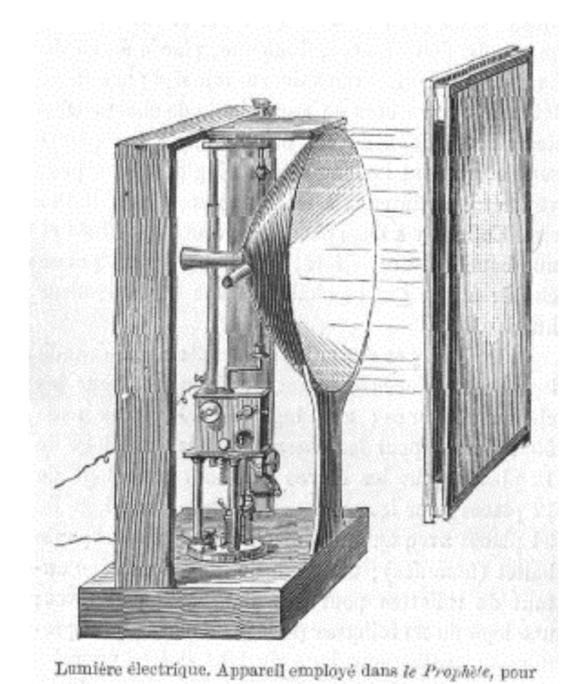
The rise of gas lighting led to better control of intensity and limitedly of colour, but the lighting was still largely limited to general, non-focused light. To achieve that, we had to wait for other sources of light such as limelight and arc lamps.

Limelight and arc lamps

Pics Limelight Stadsschouwburg Bruges



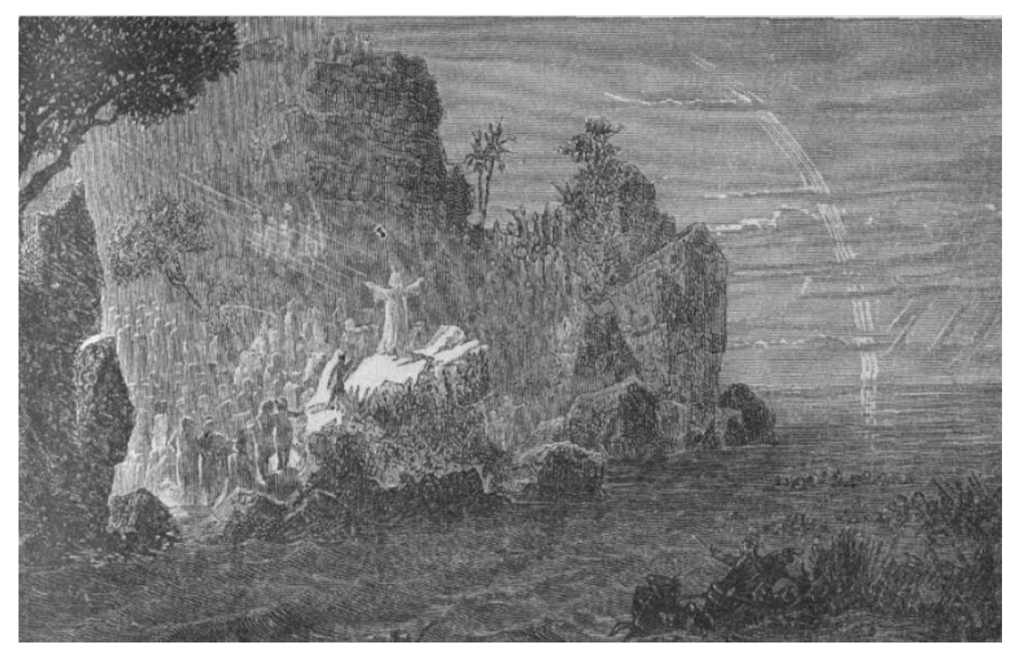




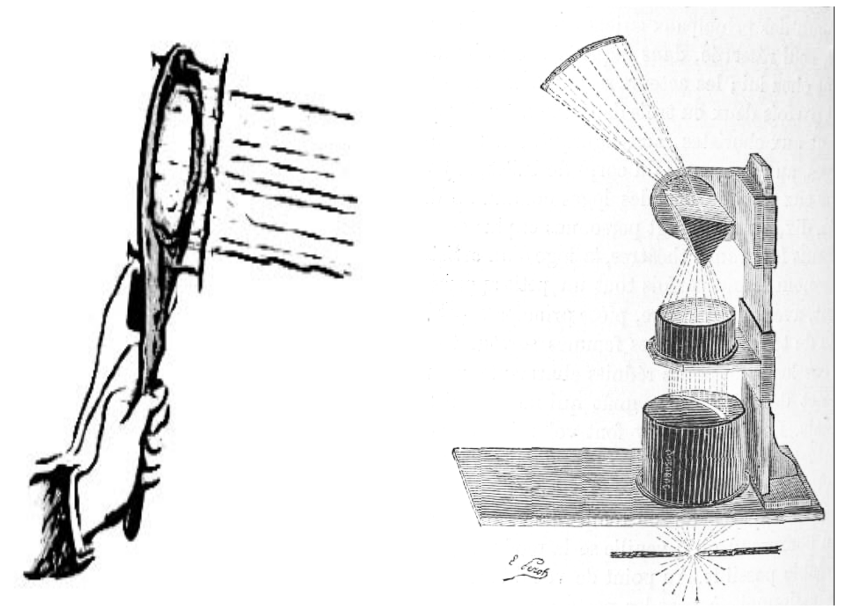
Lumière électrique. Appareil employé dans *le Prophète*, pour la représentation du soleil.

top: Arc light sun effect
right: rainbow effect

The invention of the limelight in 1837 also made it possible for the first time to really bundle light with lenses or mirrors. By heating a cylindrical piece of calcium oxide with a oxyhydrogen burner a point source was created. An oxyhydrogen burner can best be compared to a cutting torch or a welding torch. The light was very white and could be coloured using filters. These hand-operated devices were used as follow spots from the side bridges and used for effects such as a sunrise or moonlight.
The strong focussed source of light that was suitable for big spaces made it possible to truly put the focus on an actor of action. This is why the expression „in the limelight" still means that someone is in the centre of attention.



The first form of electrical lighting in theatre is the arc lamp. The way an arc lamp functions can best be compared to a traditional welding station. Two carbon rods are connected to a DC voltage and brought closer and closer together until a spark jumps between them. This spark is the light source. Although the first experiments had already been conducted in early 1800, the first lamp, useable for theatre, is only taken into use in 1848 in the Princes Theatre in London. The effect was largely similar to the limelight, but the user friendliness was much greater and its functioning safer. The device worked on a battery or on an external DC voltage power supply and was rather easy to move around.



magic mirror arc rainbow projector
both from Dubosq catalogue

Based on this principle, Dubosq developed a number of devices for different uses in Paris.

Apart from follow spots with different objectives, he designed lamps with a mirror, a sun effect, a rainbow effect and a magic mirror. In Germany, Brandt developed similar applications.

Every device had its own operator that handled the carbon rods and did the movement and the colour changes. In a first phase, the device is only used on the stage. It isn't until much later that they are also used from the house. The famous Super Trouper follow spots (Yes, indeed, ABBA's) that were built in 1956 worked using this principle. The technique will be applied in follow spots and movie projectors until the 90s. The carbon rods are even still for sale!

Both the limelight and the arc lamp introduce a source of light with a strong, focused light beam and a high colour temperature for the first time. The beam is controllable and visibly defined within the general theatre lighting.

Introduction of the incandescent light bulb

The invention of the incandescent light bulb in the 1870s by Edison, Swan and several others obviously creates new possibilities for theatres. The first theatre to completely be electrified is the Savoy Theatre in London. Besides the 824 six candle power Swan lamps, the Siemens installation included six (saltwater) dimmers and a generator. After all, there was no mains electricity yet. To gain the worried audience's trust, the manager went on stage with a burning light bulb wrapped in a flammable cloth. He then smashed the lamp, after which is went out without causing a fire. The audience was assured. But perhaps even more important is that the air in the theatre was a lot cleaner and cooler, according to the reporter of ‚Engineering' in 1882.

The lamps were put on the same spots where the gas burners had been earlier. When the Opera of Paris replaces its gas installation by electrical lamps, L'Illustration even publishes a drawing of both systems next to each other.





comparison of gas- and eletrical light in the Paris Opera (1887)

And yet, not everyone was excited about the electrical lighting. Bram Stoker writes that electrical light was not sufficiently developed until 1891 to be used for general lighting purposes. This is why Irving introduced it step by step, starting with the foot lights. The most important complaints were that the lamps changed colour when dimming and that the light was unpleasantly white on stage, unless the lamps were tinted. Furthermore, the saltwater dimmers were

expensive and wasteful. And finally, the Lyceum Theatre had to invest in heating, because the lamps no longer heated the audience space.

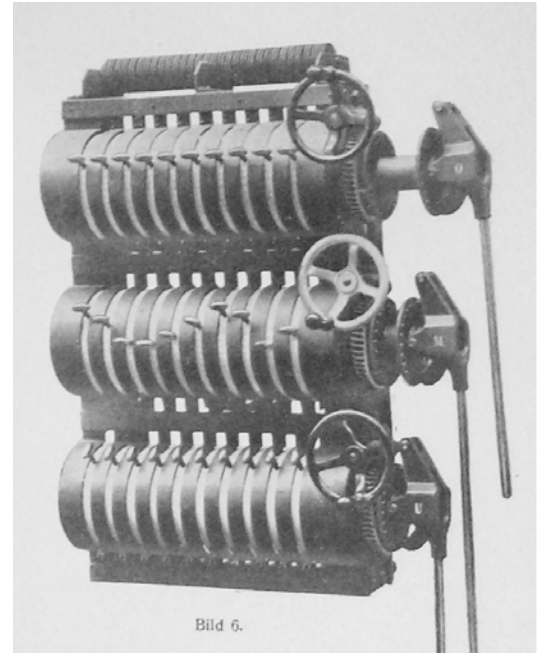
It is not like all theatres made the switch right away either. Julius Cahn's theatre guide for the season 1903-1904, a yearbook for travelling companies that sums up the information on most theatres in the USA, gives a good overview of the varieties of lighting systems in use. A large number of theatres mentions „gas and electricity" under the header "lighting". But it is not always clear whether they are talking about the general lighting or about electricity for lighting for effects. Sometimes there is a mention, for example 50V 235A or 110V 30V that lets us assume this only concerns lighting for effects. Some of the theatres indicate whether they use AC voltage or DC voltage, with some among them providing both. The voltage in the theatres varies between 50V and 200V, with some theatres offering several voltages. My favourite among these is the Greenwood Opera House that indicates „plenty of Volt".

Some theatres work only on electricity, but others indicate they work with gas, „gasoline" (petroleum lamps), „acetylene" (carbide lamps), or oil, with or without a possible combination with electricity.

And yet, the switch to electricity goes rather quickly after the turn of the century. AEG's catalogues proudly mention the dozens of theatres they have refurbished the past couple years. Among the theatres in all of Europe, the year 1906 also mentions Antwerp (Theatre Flamand) and Gent (Theatre Flamand and Grand Theatre).

Dimmers with resistance wire are developed and rather quickly, the white lights in the ramps and wing lights are divided into three groups, which allowed the light on stage to have different colours.
In the proposal from 1912 for the Stadsschouwburg of Kortrijk, Siemens-Schuckert suggests a configuration of

- 2 rampes (foot light) of 5m with 90 coloured lamps of 25 candles in white, red and blue
- 5 herzes (strip lights between borders) of 12m with 450 coloured lamps in total
- 10 portants (wing lighting) of 4m with 30 lamps
- 2 trainées (movable strip lights) of 5m with 36 lamps
- 2 corps mobile sur tripod (mobile elements on stands) with 18 lamps
- A light organ with 3 x 14 levers to operate the resistances.



Siemens-Schuckert Catalogue 1912

Two options for lamps were offered, painted lamps or lamps with coloured glass, that were 1,1 franks more expensive for red and 40 cents more expensive for blue.
After the first proposal a second followed, where certain things were cut to take the price down. It turns out that it is possible to limit the amount of dimmers to one or two per device and thus only dimming one or two colours and switching the other on and off. The "portants" didn't make the cut in the second proposal either.

Apart from a list of already built installations, the attached catalogue also provides several examples. The photo of the Opera of Stockholm above provides a good image of what the installation can look like.



View on lighting setup of the Royal Theatre in Stockholm (AEG catalogue 1912)

The use of colour becomes more and more important and detailed as well. Rosco starts making gelatin colour filters around 1910. In 1915, the Rosco swatchbook contained three blues: Medium Blue, Dark Blue and Green Blue. By 1930 the gamma has already expanded to six with Daylight Blue, Pale Blue and No Colour Blue. While in the early years, people only talked of colours, this moves towards talking of hues.

Lighting slowly becomes a worthy medium that adds to making the performance. When before people were happy that the sets and the actors were visible, they now start realising that „An audience, or the bulk of it at any rate, always notices effect, though the notice is not always conscious. It is influenced without knowing the reason.“ To fully benefit from this, Irving organises lighting rehearsals where every transition is thoroughly prepared and rehearsed. The lime operators, who have to be coached, remain the most important party here. They are the ones that can add accents to the general lighting after all.

Experiments with lighting and design

In the meantime, there is a lot of experimenting going on. In 1906, Fortuny[3] develops a panorama with a half dome, which is supposed to replace the naturalistic backdrops and painted theatre drapes. On this horizon, rather abstract colours and shapes are being projected.

Appia goes even further. He no longer wants painted sets with painted shadows, but shapes that only come to life through the light. In 1919 in Hellerau, he builds a theatre space with walls and a ceiling that consist of white plains with hundreds of light bulbs behind them. The

3 Mariano Fortuny is a Spanish lighting designer, architect, painter, fashion designer, photographer, and fine artist.

set consists of abstract, white shapes. He combines the lighting with the light bulbs, which usually create a shadowless light, with a strong arc lamp that stresses the shadow and thus the shape. Later, he writes about this: "Light, just like the actor, must become active [...] it can create shadows, make them living and spread the harmony of their vibrations in space just as music does."

There is intense thinking going on about the use and the meaning of light and how all that relates to the rest of the design and the actors. These reflection exercises are limited, however, by the lacking of lighting devices for general lighting that can be manipulated as well, since the general light up until this point was unfocussed and non-directional.

The first spotlights

Around the 20s, the first spotlights that can be used for general lighting appear. These are often existing designs of image projectors, limelights, or arc lamps that are adapted for the use with light bulbs. Now, not only colour and colour temperature (amber drift) can be adapted, but the angle of incidence, the beam angle and the beam definition can be manipulated as well. This also makes it possible to place devices in the house, making the foot light less important. In comparison to the general, shapeless light that was available before, this provides unknown possibilities. The time is ripe to continue working on new concepts involving design. In 1932, McCandles writes ‚A method of Lighting the Stage' and starts the first (partial) training program for stage lighting at Yale in 1926.
McCandles is the first to divide the stage into parts that are each lit by 2 spotlights. Ideally, the spotlights are in a 90° angle from each other, where one spotlight had a warm colour and the other a cold one. Additional light can come from above or behind. Our contemporary way of lighting is based on (the extension of) this principle as well.

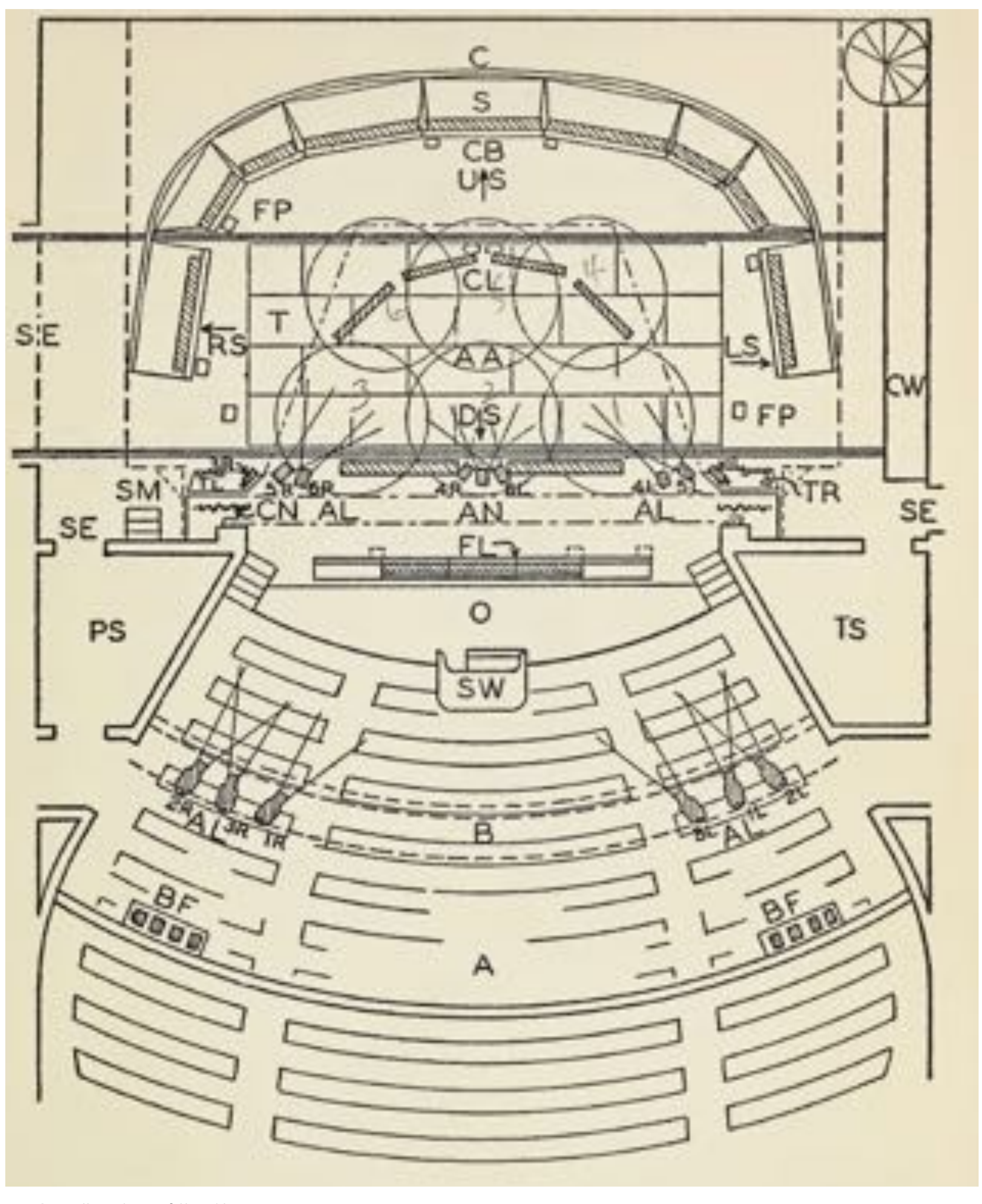
Apart from the technical aspect of this construction, McCandles is also the first to give meaning to light. He starts from four functions: visibility, naturalism, composition and mood. He writes that these functions help pan out the emotional, mental and psychological reaction from the spectator the light will cause. To accomplish these functions, the designer can use intensity, colour, distribution and movement. With this, he creates the base for the future design theories of Pilbrow, Keller, and others. As the possibilities of the devices increase further and the insight into the perception of the audience advances, both the parameters and the functions are deepened further.

It is not so, however, that every new device is added to the arsenal of possibilities just like that. This can best be illustrated with a couple of examples. PAR lamps were already being used in the popular music sector for a long time. In a theatre environment, they were avoided because the bundle of light could not be controlled enough and the devices caused a lot of spill light. The exception to this was the use in herzes in the US and the use as lighting for effects in theatre.

A second example are moving spotlights. Apart from obvious practical problems such as the background noise of the ventilators, the most important problem was that the devices may move, but they also stay in place. Because of that, the angle changes when moving, which happens to be one of the most important elements of the language of lighting in theatre.

A third example are automated light boards. These were quickly integrated in the theatre practise, but developments which limit control during the performance couldn't count on a lot of support. This is because one of the fundamental parameters – movement in the sense of change – could no longer fully be controlled during the performance, which limits the operator in the interaction with the actors.

An additional complexity is travelling with performances. While during the period up to and including the introduction of the light bulb a company would travel without sets and the lighting mainly consisted of illuminating selectively, this changes as soon as companies want to bring along specific sets and the lighting design becomes part of the unique design of a specific performance. Standardised devices and standardised colours largely solve this problem. Since a company can count on devices that provide the same results in about every auditorium, is becomes possible to recreate an identical image.



McCandle: Plan of the Stage
Position of the instruments, acting areas and various parts of the stage and auditorium

Conclusion

We can see a number of similarities between the several transitions of the technologies. The theatres are not necessarily early adaptors. The technique has to have a high level of perfection to allow designers to reproduce what they did before. The demands for controllability, colour temperature, colour, shape, the ability to dim,... are high. But there are good reasons for this.

The vocabulary of the lighting designer exists thanks to the mastering of all the parameters of light (colour, colour temperature, amber drift, intensity, definition, shape). The use of these parameters is adapted to the cultural uniqueness and perception of the audience.

To illustrate this with an example: if you get up in the morning, you know what kind of weather it is without looking out the window. Unconsciously, we read the colour temperature of the light in the room and the sharpness of the shadows to know whether the weather outside is sunny or cloudy. The audience in a performance is not aware of the subtle differences in the lighting of a performance, but unconsciously they do receive additional information. This is part of the quality of the performance and the message it conveys.

When someone takes away the possibility to use these subtle differences from the designer, they are in fact taking away his freedom of expression. Sometimes, it seems like we react very emotional when it comes to this, and partially, this is justly so: our assignment is not to make light, but to trigger emotions. We need the nuance and the subtlety.

The primary reasons to make a change to new light sources or methods (modernity, safety,...) are often less important than the usability, the controllability or the new possibilities. In this context, the event industry and the music sector are not as critical. They often work outside or with permanent surrounding light. Light often becomes more scenery than experience.

Theatres are early experimenters: they are permanently searching for extra tools, additional possibilities, new effects. Specific sources start as an effect, become standard and end as effects again. But every transition has an impact on the whole. The light is part of the design and the performance. You can only appreciate it fully in relation to style, actors and sets.

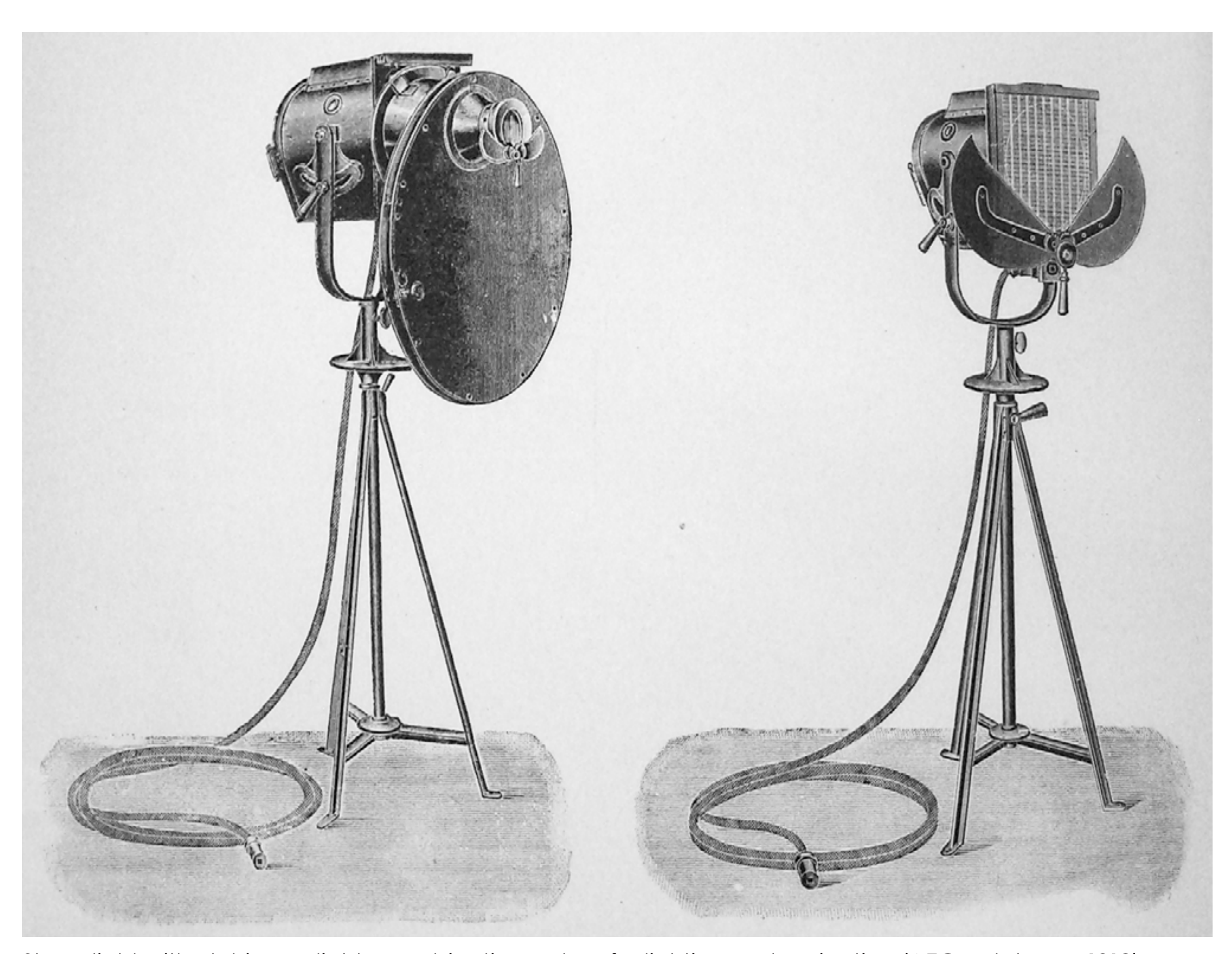
What does this say about the transition to LED?

Even though LED sources have a lot of potential, they also have a number of limitations. We are slowly coming out of the phase of mimicking previous light sources. The development to new, well-considered sources is only just getting started. But the technology is not fully-grown yet. To make the subtle use in theatre possible, we still have some work to do concerning amber drift and the quality of the colour spectrum. For travelling companies, there is no colour standard yet or the guarantee of having devices that deliver a similar result.
A logical transition first replaces house- and work lighting and then less critical things (horizons, etc). After that, the rest will follow just like that. But halogen lights need to be kept for specific applications. That is what the Opera of Stockholm determined, after they made the complete switch to LED. For specific productions or functions, they have started using halogen lights again, because specific effects are not possible or they create a different perception.

It is important that we keep on looking, that we keep exploring and questioning new light sources, that we involve the designers, technicians and companies in these test cases to start building a new tradition this way.

The author is researching the history of technical theatre at the „Expertise Centre for Technical Theatre“ (RICTS, Erasmus College, Brussels).
He is member of OISTAT and several other international networks.
Other published articles include „Ergonomie barocker Bühnentechnik - ein anderer Blick auf die Geschichte“, DIE VIERTE WAND #006 (2016) and „Help it‘s 3D - about how to deal with our history“, DIE VIERTE WAND #007 (2017).

https://www.ritcs.be/en/programmes/stage-management
https://www.ritcs.be/nl/podiumtechnieken



Stage light with eletric arc-light - combination system for lighting and projection (AEG catalogue 1912)

german description:
II. Bühnen-Scheinwerfer
Einen wesentlichen und wichtigen Fortschritt auf dem Gebiete der Apparate zur Erzeugung von Bühnenlicht-Effekten mit Hilfe des elektrischen Bogenlichts, bildet der nachstehend abgebildete kombinierte Apparat für Scheinwerferbetrieb und Projektionszwecke. An den meisten Bühnen, teilweise sogar an den allerbedeutendesten, verwendet man heute noch für Scheinwerferbetrieb und zu Projektionszwecken getrennte Apparate. Kombinationen von Scheinwerfer und Projektionsapparat sind zwar bereits in Verwendung, jedoch ist bei den meisten derartigen Vorrichtungen auf eine Verstellung des Bogenlichtkolbens, - dergestalt, dass in beiden Fällen die jeweilig günstigste Lichtausstrahlung erfolgt - nicht genügend Rücksicht genommen.

GAUZES IN THEATRE

Their use through the ages

by Ivo Kersmaekers

Gauzes or scrims are stage curtains used to provide useful, often dramatic and moody theatrical effects.
A gauze's "magical" properties mean that they can either be opaque, when lit from the front and the upstage is dark, in which case anything or anyone behind the gauze curtain becomes invisible; on the other hand, when the scene behind the gauze is lit and front lights on the gauze are dimmed, the gauze itself becomes invisible, revealing the upstage scene.
When used in conjunction with the right lighting, gauzes can create misty mornings, dream-like or ghostly figures, a romantic street-lit scene, or an eerie, foreboding setting.

What are gauzes

The name is probably derived from the Spanish "gasa" or the Arabic "qazz", what means rough silk.
Another theory is that the word is derived from the city of Gaza in Palestine; although no industrial textile production can be proven there, Gaza was possibly the most important port for trade in this substance. This theory is supported by the fact that in 1279 a medieval Latin message from the crusaders wrote about a substance called gazzatum.



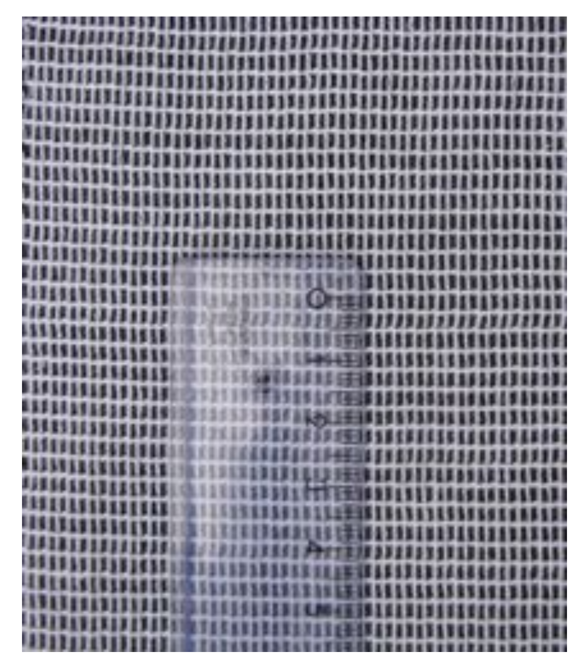
The Hanged, photo: Kurt Van der Elst, ShowTex

The fabric is sometimes named Tulle.
This is a lightweight, very fine, stiff netting mostly used for clothing, like vails or skirts, so not the appropriate name for broad woven gauzes as used in the theatres.
The name comes from Tulle, a city in the southern central region of France. Tulle was well known as a center of lace and silk production in the 18th century, and early tulle netting probably originated in this French city.
Tulle netting certainly appeared earlier in Parisian ballet costume than in most other nations, suggesting that tulle netting may have been more readily available there than elsewhere.
The majority of tulle is actually bobbinet, invented in Britain in the early 19th century. Typical of bobbinet is the hexagonal design of the holes which tends not to twist or fall out of shape.

The mechanization of gauze making runs together with the industrialization of the factories.
Early 19th century many lace producers switch to mechanic mills in the main lace capitals, like Calais in France and Nottingham in Scotland.
The race to weave wider material wasn't instigated by the entertainment industry, but by the need to produce more lace in a shorter time.
The history of industrial lace making reads like history of the relationship between France and England.
Revolutions, wars, peace and espionage color the story.
At one point (1886) the French were jealous of the English, because they could produce 480 cm wide seamless gauzes.

As the standard backdrop (in for instance Drury Lane) was only 5 m, this was a workable size for theatre.
It was only in the early 1950's Mr. John Walker, managing director of J. B. Walker & Co. Ltd, of Nottingham saw an opportunity to develop a seam free 11 m wide, flame retardant gauze, especially for theatre curtains.

Many designs were and are still in use, to be distinguished by the size and shape of the holes. They can be square, as in Carré tulle, diamond shape, as in tulle Aymond, or more or less rectangular in Gobelin Tulle.



GobelinTulle by ShowTex



Tulle Aymond, USA early 20th century
Grant Forks Scottish Rite Theater: Crucifixion Scene, guazed
courtesy of Wendy Waszut-Barrett

In the archives of the city of Ghent, we see the original samples for the design of the set for *Die Walküre* from 1890, by Coburg designer Friedrich Lütkemeyer.
This is a Carré tulle, the sample is very brittle now, and pulverized at the first touch.



Die Walküre, Opera Gent 1890
photo: Bruno Forment

In the sets of Dubosq, rediscovered in Kortrijk, we find the set for the "Labo alchimique" in *Faust* (1921). A whole section was painted on gauze to show the vision of Marguerite, but that part is gone. Remnants in the set show the use gauze had a hexagonal structure, much like Tulle Aymond. [1]

Gobelin Tulle is certainly used the most in theatre sets and is called "sharks tooth gauze" in some Anglo-Saxon countries.

That names differ from region to region is illustrated by the story of the Danish Sail making brothers Hansen.
Joseph C Hansen, Sr., Paul, and Max immigrated to the United States in the early 20th century, settling in Brooklyn NY.



Dubosq: *Faust*, Kortrijk
photo: Bruno Forment

1 Prof. Bruno Forment

With the age of sail coming to a close, the family moved to Manhattan in 1917, putting their talents to work in the theatre industry.
The brothers introduced modern sharks tooth scrim to the United States.
Some of the older generation still refer to it as "Hansen-Scrim."
The company JCH is still active in the theatre industry of New York.

The era of candle light

The history of the use of gauzes in theatre is hard to trace.
Philip James de Loutherbourg (1740-1812) is credited with the first use of gauze for translucent effects on stage, much as we use scrim today.[2]
In 1771 he settled in London, where he was hired to design scenery and costumes and oversee the stage machinery at the Drury Lane Theatre.
His stage effects attracted the admiration of the general public.
He devised scenic effects in which, for instance, green trees gradually became russet and the moon rose and lit the edges of passing clouds: illusions achieved through the use of colored lantern-slides and the ingenious lighting of transparencies.
He continued to work at the theatre until 1785.

However, the effect of gauzes was seldom used in the era of candle light. What was often used were some translucent effects on the scenery. These were not made with gauze, but with thin canvas made more translucent by wax or oil coating, or thin paper (sometimes also waxed). Usually you can find it in windows etc.

Sebastiano Serlio (1475-1554) introduces putting torches behind oiled papers placed in the windows to help give the scene life.[3]

At the wedding festival of Francesco de' Medici to Joanna of Austria in 1565 we hear of colored water lit from behind. Transparent light wasn't limited to just the precious jewel effect. It was also used to show off the coat of arms at the top of the proscenium.

The ideas of colored lights and especially transparent light are found in both the French Renaissance theatre (there called transparencies) and with Inigo Jones in England.
In one of Inigo Jones' scenes in a Masque of *Oberon* (1610) there is a description of *"a bright and glorious palace, whose gates and walls were transparent."* [4]

In Český Krumlov they have very good experience with this effect on stage.





2 Georgian Scene Painters and Scene Painting - Sybil Rosenfelds
3 "The Second Book of Architecture," The Renaissance Stage - Sebastiano Serlio
4 Lighting in the Theatre - Gosta Bergman

In the photos, you can see a House flat example of such effects from Český Krumlov (1766-1768, Johann Wetschel and Leo Märkel). On the back of the windows, you see how the candles were dispersed, to assure the best even light distribution along the entire surface.

Certainly, charming are the use of the transparent "open fires", where the candles also lit the sets and persons behind them.



open fires, Český Krumlov (1766)

There some period notes about translucent effects from Vienna theatres from around 1750´s and 1760´s.
Carl Ditters von Dittersdorf writes in his memories about Gluck´s ballet *La Danza* (set by Quaglio).
He described fantastic effect of prisms from Bohemian glass works, which were part of the decoration made by Qualio at Schlosshof, a summer castle of Prince Hildburghausen near Vienna, where according to Dittersdorf, *La Danza* was perfomed for the first time.
"Set was done by Quaglio… it was all transparent. Painters, sculptors and guilders put into it all what their skills could provide. What gave to this set the biggest beauty were glass prisms of rainbow colors, which were made in Bohemian glassworks. Prisms were put into the scenery to fill empty places. It is almost indescribable, what grazing for the eyes was this flooding of rainbow colors, which shined even on the mere day or sun light."
"Imagine the reflection of the azure-colored fields, the shimmer of the gilded foliage, and finally the rainbow-like colors that played so many hundreds of prismata, like diamonds from the first water, and the strongest imagination will have to remain behind this spell. And now the divine music of a lucky!"
He writes about big interest of the Emperor, who let his own people to copy this effect later in Vienna.

Also, Thomas Lediard used transparencies frequently in Hamburg.
His design for a Temple of Honour in *Britannia* (Haymarket, 1732) was even referred to as "*the Transparent Theatre*" and was said to be "*curiously Illuminated*".

Transparencies were used throughout the 19th century, and they became even more popular with the use of gaslight and are worth a study in itself.

Britannia (Haymarket 1732), public domain



GAUZES IN THEATRE

Their use through the ages

by Ivo Kersmaekers

There are few documented uses of gauzes from the 18th century.
One is the use of a magic mirror in the opera: *Zémire et Azor* is among the very first and the best of some twenty-five opéras comiques that earned fame for Belgian composer André Ernest Modeste Grétry. This one was first presented at Fontainebleau on November 9, 1771.



Zemire et Azor, dessin de Pierre Charles Ingouf, Marseille1771
public domain

For the libretto of *Zémire et Azor*, he took the tale of Beauty and the Beast from Madame Leprince de Beaumont and situated it in the exotic orient, a crowd-pleaser at the time.

The synopsis: To thank the monstrous-looking Azor for having saved his life, Sander must send him one of his daughters. Zémire accepts the sacrifice and joins Azor. Despite his appearance, Azor's goodness succeeds in winning the heart of the beautiful Zémire. When Zémire misses her family, Azor reveals them to her in a magic mirror and allows her to visit her loved ones on the condition of her return. Against the advice of her father, Zémire returns to Azor and the young woman's faithfulness breaks the spell: Azor is transformed back into a handsome young prince.

This "The Magic Mirror" was made of gauzes and painted to look like a mirror, so when it was lighted from the front it looked like a mirror and when the light in the front where dimmed and the light in the back where turned on it became see through and Azore could show Zemire her family through the mirror.

After its first performances, it stayed in the French repertory until at least 1821 and enjoyed worldwide success. It was staged at the court of Saint Petersburg, Russia, in 1774. Later, it was performed at the Swedish court at the Drottningholm Palace Theatre in 1778.



Zemire et Azor, 1772 by François Voyez (1746–1805) after Jacques-Louis-François Touzé (1747–1807), public domain

The Swedish painter Pehr Hilleström, who often visited Drottningholm, left us this painting that is not dated, but must be from around 1778, the year of the Drottningholm performance.



Pehr Hilleström: *Zemire och Azor* (Act 3, scene 6)
public domain

Another example of gauze used in Sweden in that era, is a backdrop from the Court theatre of Rosersberg (outside Stockholm) It's looking like a blue palace, with a dark night sky above which have the windows cut out of the fabric and covered with gauzes and also on the painted terrace in front of the palace there are cut out triangles made it look like - *"when lighted from behind - that there are lights on in the windows and there are fires on the terrace."* [5]

The 19th century

The Dublin based Crow Street theatre was reopened in 1788 where the patent lamps (other name for Argent lamps) were said to *"have not only the most brilliant effect but are infinitely more pleasing to the sight"*.
The brilliance of the stage was enhanced.
At the opposite, so were the effects of mist and fog.
Again it was De Loutherbourg who, according to Percy Fitzgerald invented the "effect" of Harlequin in a fog, produced by hanging a dark gauze between the figure and the audience.

Mist was frequently used as in Harlequin and the Sylph (Covent garden 1816), in which Grieves displayed a misty morning through which was glimpsed an oak and distant village at sunrise, probably by means of a gauze.
"At the rising of the curtain a thick mist covers the stage and gradually rolls off. This is remarkably well managed by means of a fine gauze." [6]

Phantasmagorias

In 1793 the first phantasmagorias appeared and stayed popular well throughout the 19th century.
In this form of theatrical entertainment, ghostly apparitions are formed, together with aery music, darkness and showmanship.
The most important equipment at these events was the Lanterna Magica.

5 Christer Nilsson
6 Georgian scene painters and scene painting - Sybil Rosenfeld

This “Magic Lantern” was already around for a century, but the only light sources available at the time were candles and oil lamps, which were very inefficient and produced very dim projected images. Later on, the invention of the Argand lamp and lime light helped to make the images brighter.



Interpretation of Robertson's Phantasmagoria, 1867, public domain

It was the Belgian Etienne Gaspard Robert (1763 – 1837) usually known by his stage name ‘Robertson’ who truly made the Phantasmagoria into the phenomena it became.
Robertson was not the first to combine the popular elements of the séance with magic lantern technology, but he probably did it best.
“Being an artist, he painted his own glass plates and used black backgrounds for his figures. This coupled with projection on to smoke or transparent screens created the illusion that the images were floating free. This effect that the images were all around the audience was heightened by the use of multiple moving Fantoscopes and multiple slides allowing images to dissolve into one another.” [7]
This sounds like a description of a modern-day holographic projection on a fine gauze, like a Pepperscrim, and many of the paintings and engravings from Phantasmagorias look like it to.

This is also mentioned by Terry Castle in *“The magic lantern device used in phantasmagoria”*:
“A tube with a convex lens at each end was fitted into an opening at the side of the lantern, while a groove in the middle of the tube held a small image painted on glass. When candlelight was reflected by the concave mirror onto the first lens, the lens concentrated the light on the image on the glass slide. The second lens in turn magnified the illuminated image and projected it onto a wall or gauze screen.”

7 The Haunted Palace Blog: Lenora and Miss Jessel

In 1812, Crabb Robinson visited a phantasmagoria at the Royal Mechanical and Optical Exhibition: *"I had never before seen the effect of magic lanthornes throwing their figures on a thin transparent surface which enables the operator to establish elaborate machinery and produce a powerful effect."* [8]

From at least 1826 on, the use of the Magic Lantern was introduced in theatre, but without much success. The fact that during a play the auditorium was a blaze of lights precluded the employment of phantasmagoria specters as an element of drama. The complete darkness necessary to hide the gauze of screen on which the images were thrown was unavailable.

Era of gas and limelight

After the Era of candles and oil lamps, theatre moved into the *"short and dangerous period of gaslighting"* [9] This primarily meant that the intensity and flexibility of light became much higher. With more lumen, it's easier to light the scene behind a gauze more intense, to an extend that the gauze practically becomes invisible.

With the use of the "light organ" the light can be gradually faded in and out.
One popular effect was the gradual change from night to day (including sunrise)

In 1821 W.J. Lawrence saw the production of The Exile *"They (J.H.Grieves) contrived a perspective which reached to the extreme end of the stage… Like De Loutherbourg, they used transparencies and gauzes to suggest changing light in different times of day and night and were further helped by the introduction of gas light with its more powerful illumination and more graduated effect."* [10]

The dispersion of early morning mists by the rising sun, was arranged simply enough by the use of gauzes. Here is an account of such a scene as staged at Covent Garden in 1826:
'At the rising of the curtain a thick mist covers the stage and gradually rolls off. This is remarkably well managed by means of fine gauze. In the dim light we distinguish a little cottage, the dwelling of a sorceress; in the background a lake surrounded by mountains, some of whose peaks are clothed with snow. All as yet is misty and indistinct; the sun then rises triumphantly, chases the morning dews, and the but with the village in the distance now appears in perfect outline.'

However, it's still not easy to focus the light in a way that the light doesn't hit the gauze. The spilled and reflected light will light up the gauze slightly, resulting a dreamy, misty image. Of course, this is interesting to make appear and disappear ghosts and specters, like the ghost in *Hamlet*, as described here:
"Her [Mrs. Warner's] endeavor has been to give the Ghost more than usual of a supernatural character. He is placed on an eminence which elevates him above the other personages; when Hamlet follows him a change of scene slowly takes place, the use of gauze media produces a melting, dreamy effect; and when the change is accomplished and the Ghost in the bright moonlight is again in the presence of the audience, an entirely new sensation is awakened." [11]
The bright moonlight effect was done with limelight, an effect that at thirty shillings a night, was rather expensive.[12]

8 Georgian scene painters and scene painting - Sybil Rosenfeld
9 dixit Pavel Slavko
10 Georgian scene painters and scene painting - Sybil Rosenfeld
11 London Times, October 13, 1847
12 Theatre lighting before Electricity – Frederick Penzel

For the production of *A Midsummer Night's Dream* in 1853 in Saldler's Wells, the set was designed by Frederick Fenton.
He describes the effect as follows:
"For the first time used, to give a kind of mist, I sent to Glasgow expressly for a piece of blue nett, the same size as the act-drop, without a seam. This, after the first act, was kept down for the whole of the performance of the Dream, light being on the stage sufficient to illuminate the actors acting behind it. The gauze ascended when Oberon and Titania made their exeunt in the fourth act. In addition to this diaphanous blue nett, other thicknesses of gauze, partly painted, were used occasionally to deepen the misty effect, and to give the illusion necessary at the part where Puck is told by Oberon to Overcast the night."
The claim that this effect was used for the first time is certainly incorrect.

Also, the now well-known effect of making appear and disappear people and objects, was grist to the mill of the maker of effects.

In Samuel Phelps' 1847 production of *Macbeth* at Sadler's Wells:
"The stage was darkened to a much greater degree than usual, so much so that but the imperfect outlines of the weird sisters were visible. In front only a dim lurid light played, and as the hags stepped backwards, the darkness aided by a combination of gauze screens, procured one of the most perfect effects of vanishing we ever saw. The gradual clearing of the air too. . . disclosing the lines of the victorious army in the distance, was well conceived and cleverly executed."

Limelight

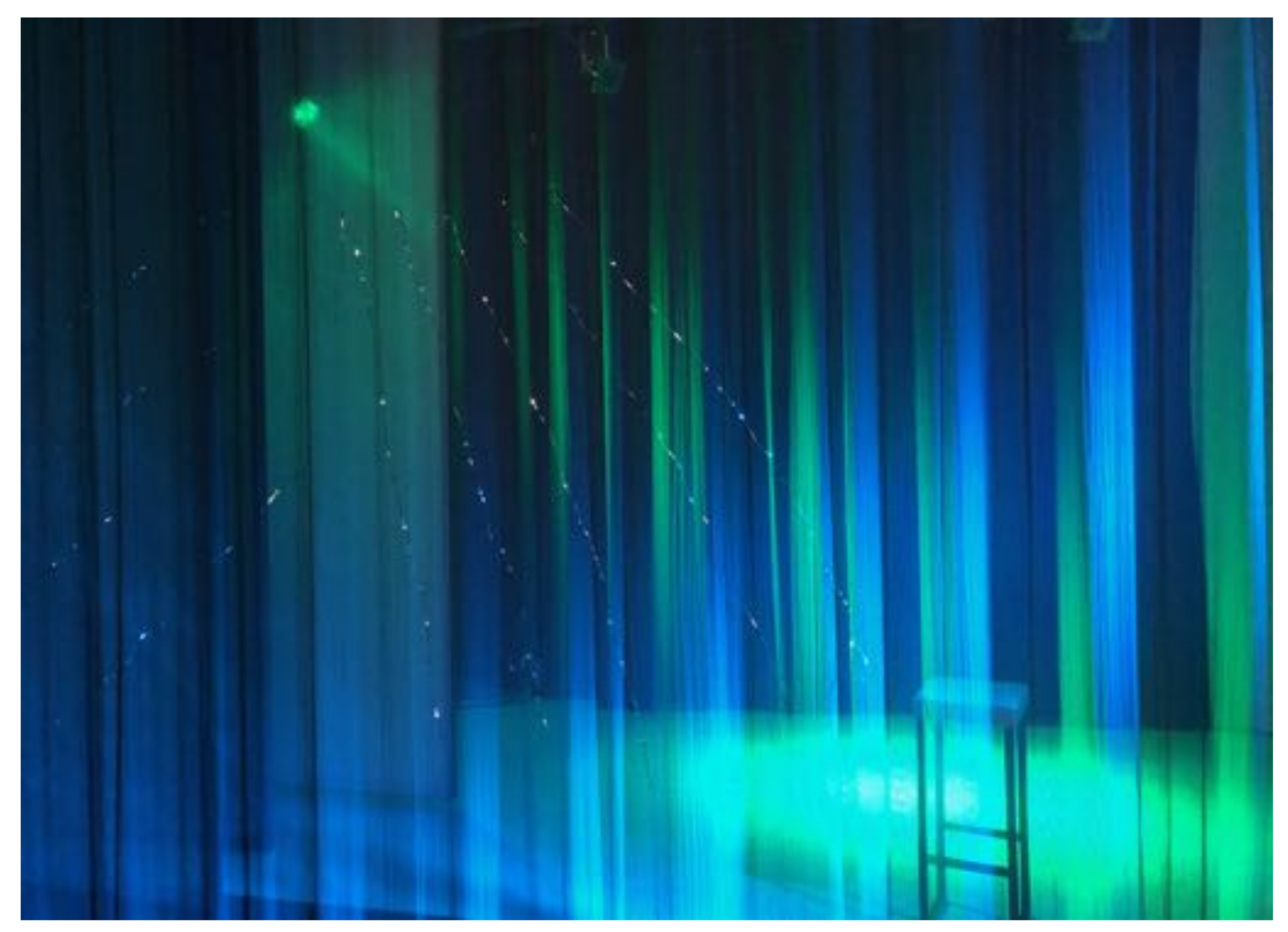
As mentioned earlier, brighter lighting encouraged the use of translucencies, and limelight, as it became more widely accepted, certainly helped to increase their use. From later in the century, we have a description of an effect used in a production of *The Corsican Brothers* (1878). In the first act the back of the scene in the Corsican palace is of this material [painted gauze] through which the tableau of the Paris duel is shown, a fierce light being cast upon it.[13]





Two scences from *Corsican Brothers (Les Frères corses)* by Alexandre Dumas, 1878, public domain

13 World behind the Scenes – Fitzgerald 1881



Rain Gauze, photo by Ivo Kersmaekers

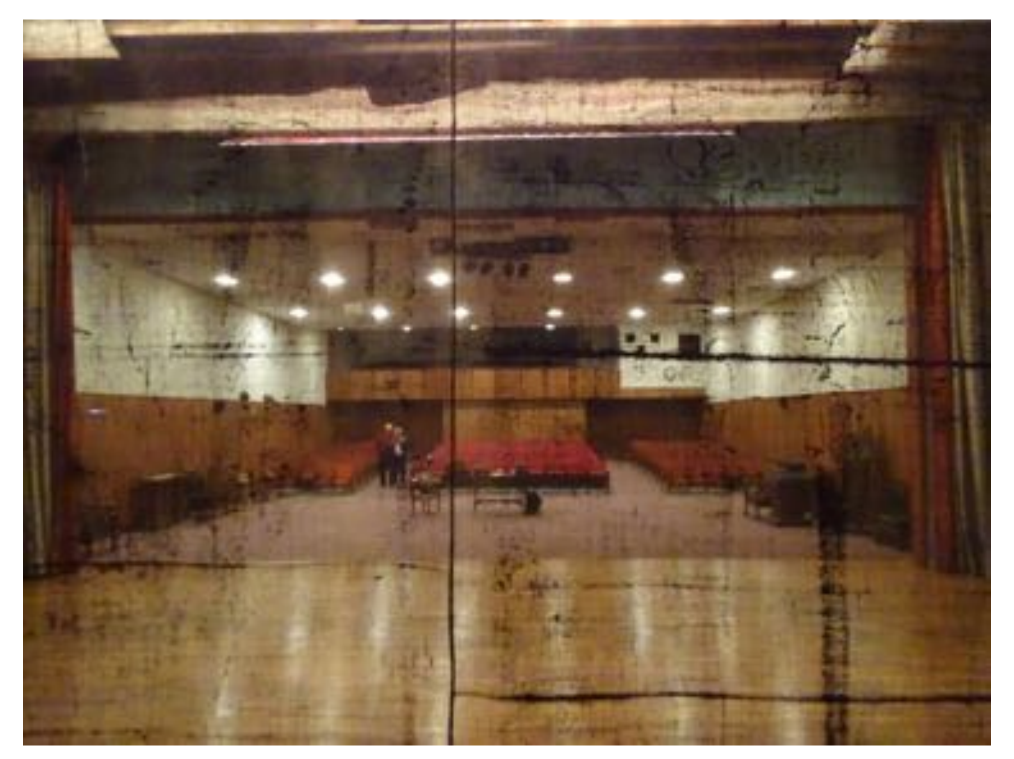
Rain Gauze

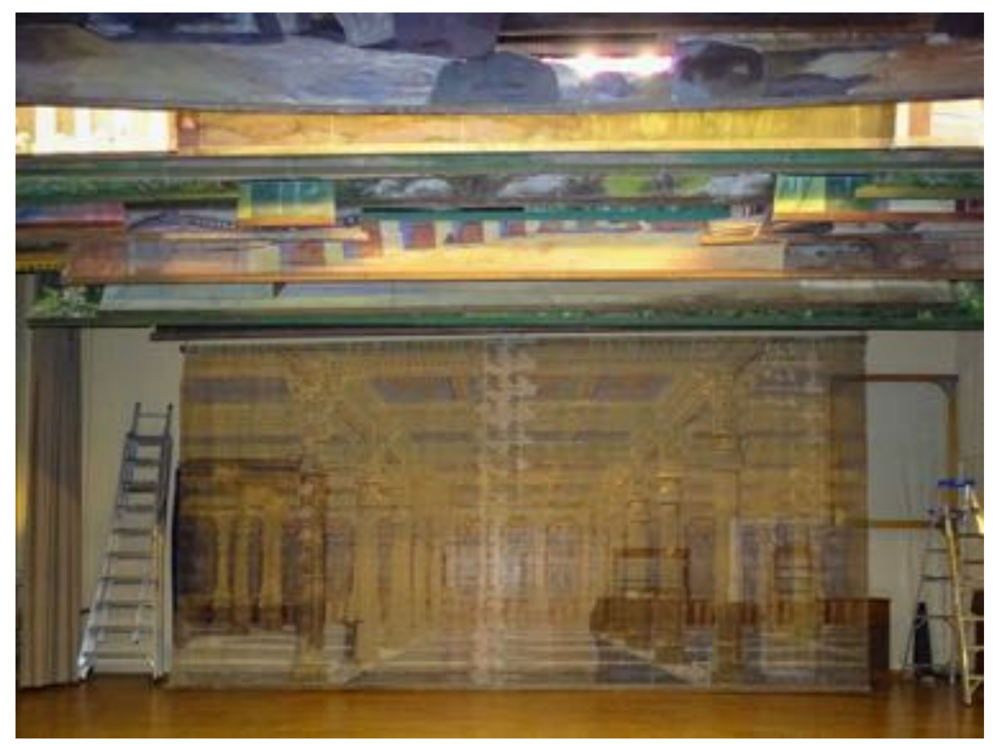
Gauzes were also used for other effects.
In Paris, a play was present of a more or less Biblical nature, dealing with the flood. Probably it was *Le Déluge* by Halévy and Bizet or *Le Déluge* by Saint-Saëns (1848).
Jean-Pierre Moynet describes it as follows:
"At le Chatelet, a very fine gauze was flown in at the front of the stage. This was streaked with silver zig-zag threads. As the gauze was shaken, beams from Drummond lamps picked out the sequins and made them sparkle" [14]

This was an opportunity to do some experimental investigation.
We recreated the effect in scale 1:2, and saw the effect was quite realistic.
The gauze did need a lot of movement to produce the right effect.
It's not possible to take good pictures of a dynamic effect, but this is a photo of the setup.

14 L'envers du théâtre: machines et décorations - Jean-Pierre Moynet, 1848

by Ivo Kersmaekers





Deadwood Scottish Rite Theater, line 47, Theatrical scrim Cyrus front and backside, courtesy of Wendy Waszut-Barrett

Era of electricity

With the development of electric fixtures, the use of the see trough effect of gauze became easier to use.
However, seamless pieces were still limited to under 5m wide.
Skilled artists managed to paint gauzes in a way that the seams were not noticed.
In the first photo you see a gauze, consisting of several pieces, seen from the back.
We see the audience room trough the gauze.
In the second photo we see the same gauze from the front.

Nevertheless, there was still a need for wide seamless gauzes.
This worked fine for painted gauze, but also projection equipment got better.
Equipment from, for instance PANI, could project lager size slides, but an adequate seamless projection surface was missed for that.
We had to wait for an evolution of the lace industry.
While the French industry evolved slowly to clothes and later mainly lingerie, the UK Lace industry had a rollercoaster type history between 1868 and 1970 with several elements having marked effects on its success. The UK manufacturers were able to develop wide width machines which were sold across the world and the whole lace trade grew in all corners of the globe.
The various depressions during the 20th century, the development of much cheaper knitted lace and changes in home textiles fashions resulted in financially weaker companies closing and gradually by the 1970's only a handful remained.

The actual date that Screencloth fabric was first made on wide width Nottingham Lace machines is unclear however it is generally accepted that John Walker from Nottingham developed it and there is some evidence to support that this was being made in and around about 1950 when it was being exported to the USA.

"When I was in business, we had an agent in New York for the sale of our "Sharktooth Net". This was used for T.V., theatre and films for special effects. This is a very fine (cotton) net, when lit in various ways, behind which plays etc can continue giving a "bleed through" effect, magically revealing items upstage of the scrim. It was made on 12 yard (10,97 m) width machines and is easily rolled up when not in use. It creates special effects. Marianne and Heinz Reinneman became our agent around 1950. This is still produced by Haddow Crerer today."[15]
There was a "Screencloth" cartel in operation in the UK up until the 1980's-90s when the grip on the finishing process collapsed with the closure of the Basford Group.

Lace is still being produced on Nottingham Lace machines however the market is extremely small, and they consciously concentrate on manufacturing Screencloth.

Present time

Needless to say, the availably of better lighting fixtures and the availability of wide woven and fine gauzes inspired many scenographers to the use of effects using this material.
Evolution of the last 10 years is focusing on the use of video projection in life performances. Better video projectors, better optics and better video servers made this technology widely available.
Also video needs to be projected on a surface, and gauzes are perfect to make projected images interact with live actors.

In painted backdrops; we also see an evolution towards digital printing.
Quality is getting better and better, but seamless prints (up to 1090 cm wide) are still rare and costly.

Gauze effects are a theatre technology that has that has passed the times well.

Sources :
L'Envers du Theatre: Machines et Decorations – Jean-Pierre Moynet
Theatre lighting in the age of gas – Ternce Rees
Theatre lighting before Electricity – Frederick Penzel
Georgian scene painters and scene painting – Sypil Rosenfeld
L'industrie des tulles & dentelles - Hénon Henri
Curtains for stage settings – Frank Napier
Secrets of scene painting and stage effects – Van Dyke Browne
La Caja de las Magias, Las escenografias historicas en el teatro real – Juan Paz Canalejo
Scenery from Swedish Court Theatres – Barbro Stribolt
The Theatre of Marvels – Marian Hannah Winter
Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater - David J. Buch
The Lace Book - Jane Bealby - Walker

The author studied TheaterTechnology and StageManagement in Brussels and worked for 25 Years as technical director. Currently he's working for ShowTex. Kersmaekers is member of the Executive Committee, Technical Commission and Timeline Working Group of OISTAT.

Special thanks to:
Prof. Bruno Forment – Het Firmament
Jiří Bláha
PhDr. Pavel Slavko - Český Krumlov
Åsa Tillman - Drottningholms Slottsteater
Christer Nilsson - Confidencen - Ulriksdal Palace Theatre
Dominique Verpoten – Showtex
Wendy Waszut-Barrett

15 The Lace Book - Jane Bealby 2009

Light and Photometry
The Path to Standardisation
by Dr. David Bertenshaw

PORTIA
How far that little candle throws his beams!
So shines a good deed in a naughty world.

NERISSA
When the moon shone, we did not see the candle.

PORTIA
So doth the greater glory dim the less:

"Merchant of Venice", Act 5, Sc. 1.

Introduction

In the early 21st century a significant revolution in lighting technology is occurring with the dominant incandescent lamp being replaced by solid state light sources of much greater efficiency and life. The Lighting Designer will need to compare their capabilities as they have significantly different characteristics, but today has a plethora of accurate measurements to rely on. A similar revolution occurred before in the early 19th century as gas lighting challenged candle and oil lamps. However then there were no reliable metrics.

The measurement of light to this day remains a challenge, since light is a physiological sense of the eye, not an absolute unit in science. The concept of light and sight has fascinated philosophers since antiquity; were they different, and how did they operate? Early investigators such as Newton established a clear theory of polychromatic light, but it was not until the arrival of public gas lighting that quantitative measurement of light became vital. The paymasters needed to know if their infrastructure investment was achieving the promises made. Scientists and engineers were thus forced to wrestle with the twin problems of defining a reproducible standard of light and a reliable means of measuring it.

So began a series of experiments and development of national practices across Europe and America to pursue these goals. This article seeks to summarise this process and the key steps taken, through international cooperation, to establish reproduceable standards of light intensity and means of measuring it.

The Challenge of Measuring Light

While scientific study of light dates back at least to Newton's "Letter" on light and colours in 1672, there remained little demand for quantitative analysis until the arrival of gas lighting in c1812, replacing centuries of meagre and expensive candle and oil lamp lighting. The cost of just one tallow candle per night (giving hardly 10 lumen-hours) could be 5% of the average working wage. Open fires and home-made rush lights (peeled dried rushes dipped in fat) provided the sole night-time illumination for the rural poor. Rooms were consequently very dark at night (e.g. Figure 1) and candles used sparingly, with much industry and commerce constrained to daylight hours.

Gas lighting however was not a constant. The illuminating power of the gas depended greatly both on the coal and distillation process, while the illumination also depended on combustion, hence varied with burner, cleanliness and ventilation. Consequently municipal and commercial investments in gas lighting demanded assurances that the contracted illumination was being maintained. It was this pressure that hastened much of the 19th century development.

The original arbiter of lighting, the eye, is also very inconsistent. It varies between observers and is dependent on many human factors, as well as preceding illumination and overall

intensity. Further the eye's main photopic mode sensitivity varies greatly according to the light's wavelength (colour), having a maximum at 555 nm (green) falling to zero at the far red and blue spectrum ends. Its low light scotopic mode is almost monochrome, with a wide overlapping region between the two modes.



Figure 1. A Couple Reading by Candlelight, Gerrit Dou c1650-75 (Royal Collection Trust)

A further problem arose in setting a standard, should it derive from the source or effect of the light, i.e. the brightness of the source or illumination of the subject? Early experiments demonstrated that lighter subjects are more clearly perceived (e.g. easier to read) under constant light levels, thus it is the subject brightness that matters most to the user. However this inextricably incorporates the illuminated material into any standard. Further there was no apparent means of quantifying this human perception. Consequently standardisation initially attempted to define a unit light source that could be replicated with consistent results.

Candle Standards of Light Intensity

From the very beginning, the illuminating power of gas was always framed in terms of the number of candles that would give the same source intensity; that is "candle power". But there were many candles in size and substance, tallow, stearin, bees wax, sperm whale oil etc. This spurred the standardisation of reference candles in several countries.

In France, Peclet in 1830 and later Monnier standardised the stearin "Star" candle (bougie de l'etoile) as equal to 0.136 of a Carcel lamp (see below), the candle being 20 mm dia. with a flame height 52.2 mm. Germany standardised two candles, the 1868 paraffin wax "Vereinskerze" (Association candle - German Association of Gas and Water Professions), 20 mm dia. and flame height 50 mm for general use, while the Munich Candle (used by Munich city to regulate its gas company) was a stearin candle, slightly conical from 20.5 to 23 mm, with a 56 mm flame height. In Britain the Metropolitan Gas Act 1860 regulated the measure of gas light by comparison with "Sperm Candles of Six to the Pound, each burning One hundred and twenty Grains an Hour". This was a pure spermaceti (sperm whale oil) candle of slightly conical 20.5 mm dia, burning at a rate of 7.8 grams per hour, sometimes termed the "British Parliamentary Candle". Palaz summarised their outputs below.

Candle	Height of flame	Hourly consumption	Value in Carcels
British	46.0 mm	7.8 g	0.120
German (Veriens)	50.0 mm	7.5 g	0.134
Munich	55.0 mm	10.4 g	0.153
Star	52.4 mm	10.0 g	0.134

Here were born the standard candle powers as the light intensity produced by a standardised candle. The British candle standard was also taken up by America. However these were very unstable standards, with variations between nominally identical candles ranging up

to 16%, leading to a search for more reliable light sources. The British candle could also burn at -8% to +20% of the normal rate, so always had to be used on a balance with the result compensated to the nominal rate.

Flame Lamp Standards of Light Intensity

In France the "Carcel lamp" was invented by the French watchmaker Bernard Guillaume Carcel as a general-purpose oil lamp, fuelled by rape-seed (colza) oil, and patented in 1800. It was developed as a light standard by Dumas and Regnault in 1842 as shown in Figure 2, and adopted by the French in 1860 as the Carcel light standard unit. It had a defined wick geometry and height. At 46 g/hr rate of oil consumption it gave 9.6 candles, hence normally had to be used on a balance so its oil consumption could be controlled. While the French experts claimed good repeatability, foreign scientists found repeating their results very difficult.

Figure 2. Carcel standard lamp
Figure 3. Vernon Harcourt pentane 10 candle standard lamp

To improve the repeatability of the British standard candle, Augustus George Vernon Harcourt developed the "Pentane Standard" burner in 1877, claiming a natural variation of just 2%. This used petroleum derived pentane in a shielded burner with chimney, the pentane being vaporised before burning so no wick charring occurred. A 63 mm high flame gave 1 British candle. Larger models using Argand burners were calibrated at 10 candles. The 10 candle version shown in Figure 3 was not adopted as a legal British replacement for the candle until 1898.

In Germany the "Hefner lamp" shown in Figure 4 was invented by Friedrich von Hefner-Alteneck in 1884. He proposed its use as a standard flame for photometric purposes with a luminous intensity unit termed the Hefnerkerze (Hefner candle). The lamp was specified as having a 40 mm flame height and an 8 mm diameter wick, burning amyl acetate with an intensity of 0.9 British candles. It was adopted in 1890 for gas lighting and used in Germany, Austria and Scandinavia. In 1897 it was also adopted for electric lighting. The Hefner lamp had the problem that its flame was rather red-tinged vs the whiter flames of the others, and intensity was very dependent on flame height, needing precise gauges for its control.

America adopted competing standards based on either the 10 candle Vernon Harcourt pentane burner for the gas lighting industry or the Hefner lamp for electric lamps.

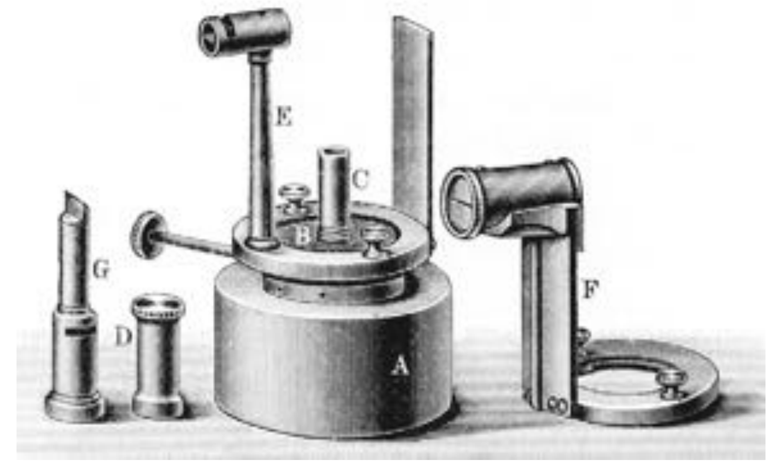


Figure 4. Hefner standard lamp with flame height controls

The use of fuels that were a pure chemical and that did not char the wick meant that the British and German flame standards' repeatability was better than the French flame standard. However all the flame standards shared the problem that atmospheric conditions of pressure, humidity and carbon dioxide content could substantially affect the output, so their use remained difficult.

International Agreements

The uncertainties of the various flame standards encouraged Jules Violle in 1884 to propose a standard that ideally should be totally repeatable, the light emitted by an incandescent body at defined temperature. He proposed using 1 cm^2 of platinum at its solidification temperature (1773 °C). Since the temperature and thus light output was distinctly constant as the platinum solidified, this made the measure independent of actual temperature measurement. It was accepted by the International Electrical Congress in 1889, with 1/20 part of the Violle emission being termed the "Bougie decimale", representing about the same as existing candles. However, this standard proved to be even less reproducible than the flame standards; the presence of even a slight amount of foreign material on the surface greatly affected the amount of light emitted. It was adopted solely in France, and there only in addition to the Carcel standard.

At the end of the 19th century, state support for industrial standardisation developed with the founding of the Physikalisch-Technische Reichsanstalt in Berlin in 1887, the Laboratoire Central d'Electricite in Paris in 1888, the National Physical Laboratory (NPL) in London in 1899 and the National Bureau of Standards in Washington, D.C. in 1901. These all recognised the urgent need for a common standard of light between nations. Work on agreement for a common standard began in 1905 and was reached in 1909 between Germany, France, Britain and USA. It was agreed to match the following as the new International Candle:

1 Pentane Candle as defined by the 10 candle Pentane standard in Britain.
1 Bougie decimale from Violle, being also 1/9.6 of the Carcel standard in France.
1 American candle.
1.11 Hefnerkerze (HK)

The Pentane, Carcel and Hefner standards required little adjustment, but the American standard required a reduction of its standard lamp outputs to achieve this consensus. Germany, Austria and Scandinavia, while supporting the work, chose to retain the Hefnerkerze (HK) as the national measure of light intensity until 1942. While recognising the new standard, the French similarly maintained their Carcel lamp as a practical reference until 1948.

The source standards were now established and equalised, however their operation remained very delicate and susceptible to error, consequently sub-standards were generally used in commercial laboratory work. The normal sub-standard was the electric incandescent lamp, initially carbon filament, then tungsten. Provided they were initially aged for 100 hrs they could be expected to remain within 3-4% over the next 100 hrs. Thus if only used for minutes at a time, re-standardisation did not need to be frequent.

The source standards for the International Candle were still subject to an uncertainty of around 1%, whereas comparative photometry had developed such that its uncertainty was down around 0.2%. This anomalous situation brought about the search for a reduction in source uncertainty. Many proposed the incandescent lamp as a new prime source, but this had too many aging and manufacturing variances. As a compromise in 1921, the International Commission on Illumination decided to base the International Candle, not on one primary standard, but a set of incandescent filament lamps in the three national

laboratories (France, Britain and USA) that had been compared to each other and the flame standards, with their combined average used as the primary reproduceable candle.

The Modern Standards

This standard for the intensity of light remained until 1948, when it was replaced by pure incandescence. Violle's use of the light emitted from platinum at its solidification temperature was taken further in 1931 by the Bureau of Standards with the Waidner-Burgess Standard. This proposed using a pure "black body" which according to Planck's law has a radiated spectral energy content determined by temperature alone. Violle's platinum surface was unfortunately a long way from "black". To resolve this the Bureau devised a thorium dioxide (thoria) cavity enveloped in induction heated molten platinum which acted as a black body emitter. In 1948 at the Ninth General Conference of Weights and Measures (CGPM), the "New Candle" was defined as being exactly 1/60 of the light intensity emitted from 1 cm^2 aperture of a thoria black body cavity at the solidification temperature of platinum. It had an actual emission of 58.84 International Candles, hence this represented a slight reduction of the standard's value. The uncertainty of this new standard was estimated at 0.1%. In 1967 the CGPM changed the name of the unit of measurement for luminous intensity from new candle to "candela (cd)" but did not change its physical definition or value (candela is Latin for candle).

This standard still relied on physical phenomena and was finally redefined again as advances in radiometry allowed very accurate measurement of radiant energy. At the 1979 General Conference on Weights and Measures (CGPM), the candela was redefined as the luminous intensity of a source that emits monochromatic electromagnetic radiation of frequency 540×10^{12} Hz (green) with a radiant intensity in the measured direction of 1/683 watt per steradian. The value was chosen to ensure that no change in value of the unit occurred and the frequency being the peak of the photopic sensitivity. The current uncertainty level in its realisation is approaching 0.02%.

Even this standard is unlikely to last for ever. There are proposals to replace the above radiant energy definition with one that physically counts the photons in the radiation. For an equivalent measure, the rate of photons per candela would be 4.091943×10^{15} per second. While currently impossible, advances in optical communication technology appear likely to render this ultimately feasible, resulting in the "quantum candela".

A Family of Photometry Units

By 1894 the understanding that light is a radiating flux with a certain energy content led André-Eugène Blondel to propose the now familiar family of measures. These were adopted by the International Congress of Electricians in 1896 and the USA Illuminating Society in 1907 and survive to this day. They are shown below.

Phenomena	Unit (abbreviation)	Definition
Luminous intensity	International Candle, now Candela (cd)	Luminous flux per unit steradian solid angle. (Standardised SI Unit)
Luminous flux	Lumen (lm)	Luminous energy per unit time Uniform source of 1 cd emits 4π lumens
Illuminance	Lux (lx)	Lumens per sq. m
Luminance (Brightness)	Candela per sq. m (cd/m^2)	Luminous intensity per unit source area

"Candle power", a term still found, was for many years used instead of the correct term candle. However it only described the luminous power in one direction (usually the best), not the total output. It will be seen that the term "brightness" has been avoided due to confusion between source and effect. The original concept of brightness, now "Luminous intensity", recorded how bright a source was in total, whereas Blondel's use of the term brightness, now "Luminance", measures how this varies across an emitting surface. The later measure is commonly used for such as TV screens or diffused light sources. It has suffered substantial renaming and rescaling, having been variously termed the "nit", "stilb", "apostilb", "Lambert", "foot-Lambert", "skot", "bril" and even the "Blondel" in recognition of his work.

A further note is that the ancient but very evocative term "foot-candle" remains principally in American use. Defined as 1 lm per sq ft (=10.76 lx), it is also the illumination achieved by an intensity of one candela 1 ft. away from the source This would be approximately the illumination achieved in Figure 1.

The above table of units shows that the true base unit of light is the lumen, however historic practicality led to luminous intensity being the unit standardised, with others derived from it. The measurement of light intensity in candela thus remains a fundamental SI unit (one of seven).

While the candela has been absolutely standardised for one frequency of light, the perceived brightness for other wavelengths/colours remains a human subjective function. In 1931 the Commission Internationale de l'Éclairage (CIE) photopic luminosity function $y(\lambda)$ was established to convert radiant energy into luminous intensity, using an average of many observers. The precision of this has been challenged several times but as yet remains unchanged. The most recent was the US Trade Association ESTA's ANSI E1.48 -2014A "Recommended Luminous Efficiency Function for Stage and Studio Luminaire Photometry". This followed the 2005 work of Sharpe, Stockman, Jagla & Jägle and increased the deep blue sensitivity to better approximate the perceived brightness of LED luminaires, but has not enjoyed significant adoption.

Luminous Intensity Photometry

The basis of all photometric studies is the seminal book Photometria by Johann Heinrich Lambert published in 1760. He demonstrated and proved that illuminance varies inversely as the square of the distance from a point source of light, illuminance of a surface varies as the cosine of the incidence angle measured from the surface perpendicular, and that light decays exponentially in a uniform absorbing medium. He was however not the first to propose the inverse square law, Kepler implied this in 1604. In 1613 François de Aguilón also compared

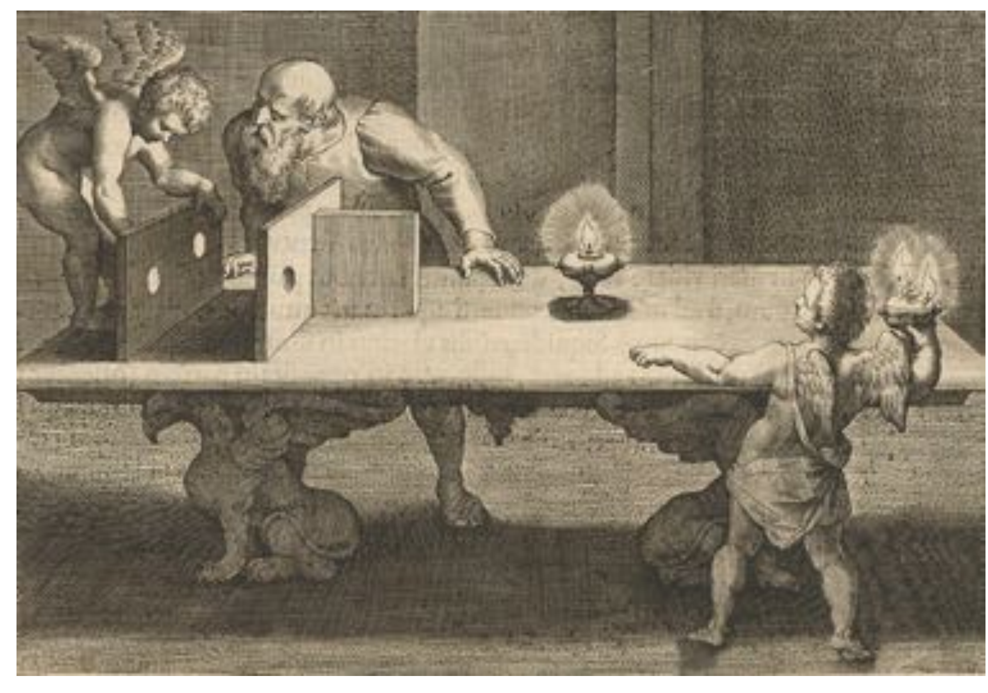


Figure 5. Opticorum Liber Quintus, François de Aguilón (drawn by Rubens), 1613

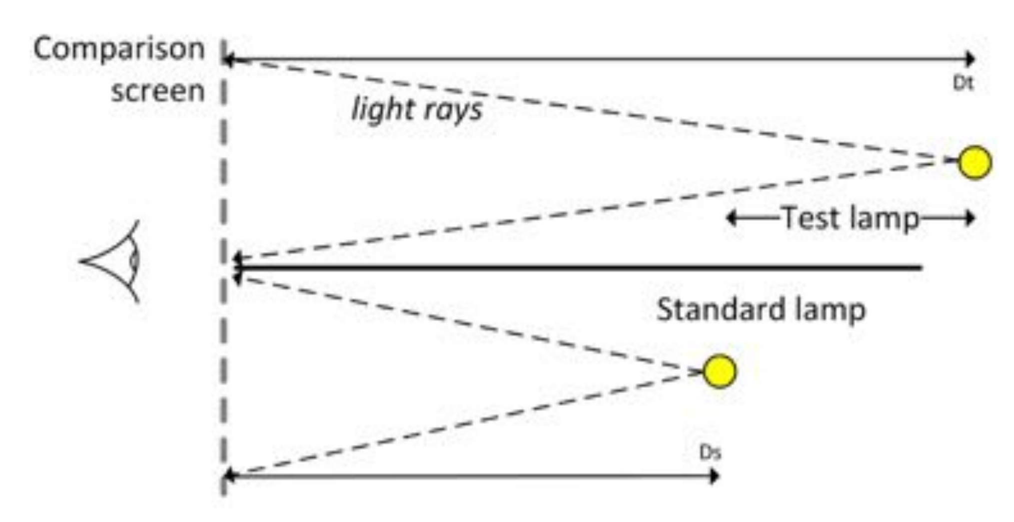


Figure 6. Basic Photometer

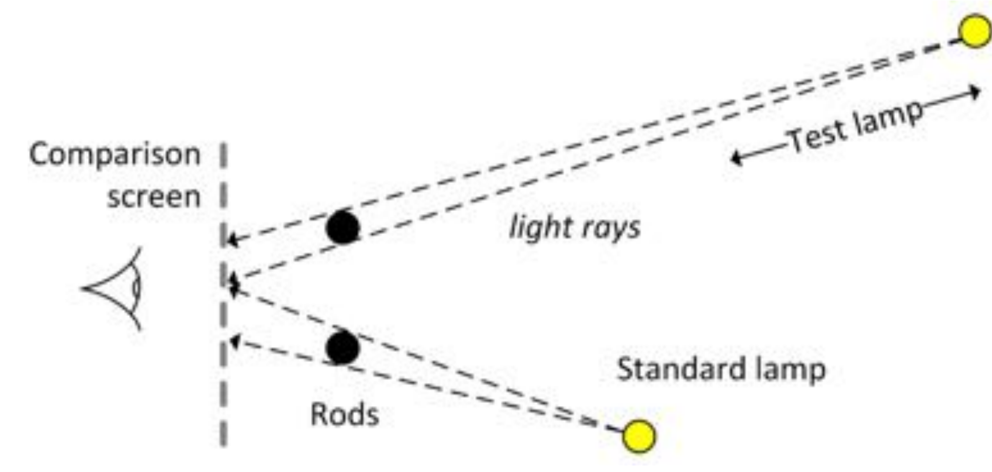


Figure 7. Lambert shadow photometer

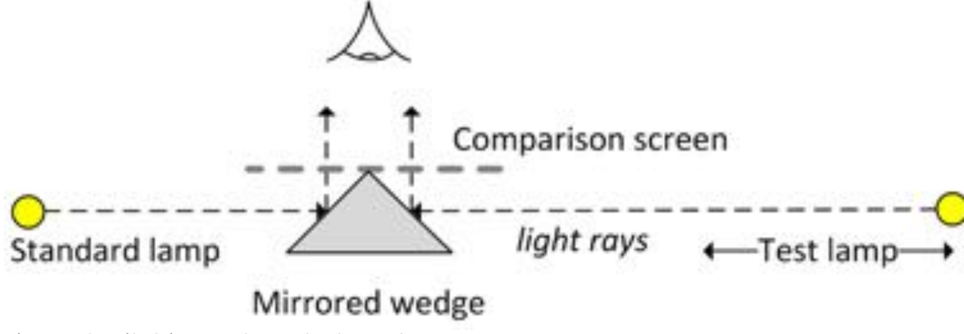


Figure 8. Ritchie wedge photometer

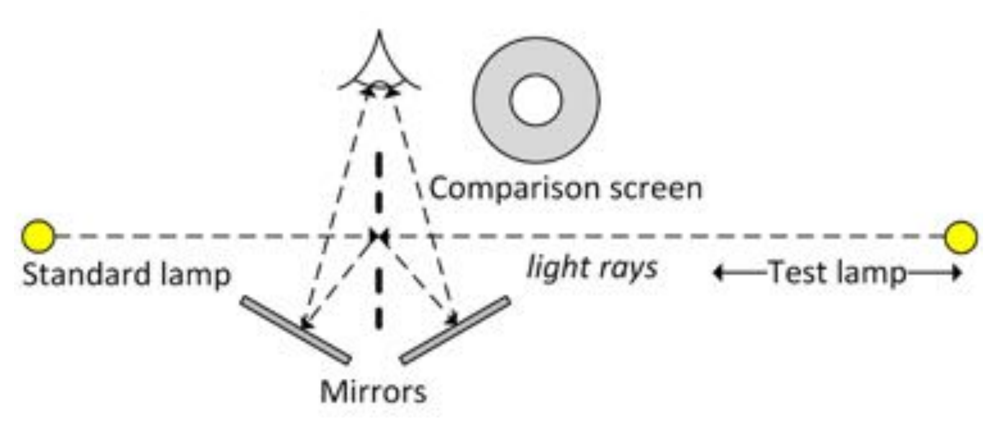


Figure 9. Bunsen grease spot photometer

light intensities as illustrated in Figure 5, and was probably the first to record experiments to quantify the effect, though he failed to predict the inverse square law.

The first recorded Photometer was developed by Pierre Bouguer in 1729 but not published until 1760. It was the simple approach of Figure 6, already anticipating Lambert and comparable to Aguilón's experiment. The test lamp was moved until the comparison screen achieved equal brightness each side. At this point, by the inverse square law, the test lamp's brightness is $(Dt/Ds)^2$ times the standard lamp.

Lambert proposed a more competent type of shadow photometer shown in Figure 7. Here the two sources cast two shadows from the rods on the screen, and the user equalises the two intensities visually. While it improved the contrast a little, it does not seem to have been a great improvement over Bouguer. It was however extensively described and employed by Benjamin Thompson (Count Rumford) in his work, using a variant where one rod casts two shadows.

One of the first recorded commercial application of photometry was in 1792 when Rumford used Lambert's shadow photometer to compare different lamps and fuels for a military workhouse in Munich. While the different fuels gave apparently comparable results, his photometric tests demonstrated clear differences, with the new

scientific analysis now accepted as evidence for economic decisions.

The drawbacks of the early photometers' low contrast was improved by the Ritchie wedge design of 1826 shown in Figure 8. This had the sources opposing each other reflecting off a double-sided wedge-shaped mirror to a close screen. This caused a sharper line between the two sources on the screen (which was not always used), making their comparison easier and hence more precise.

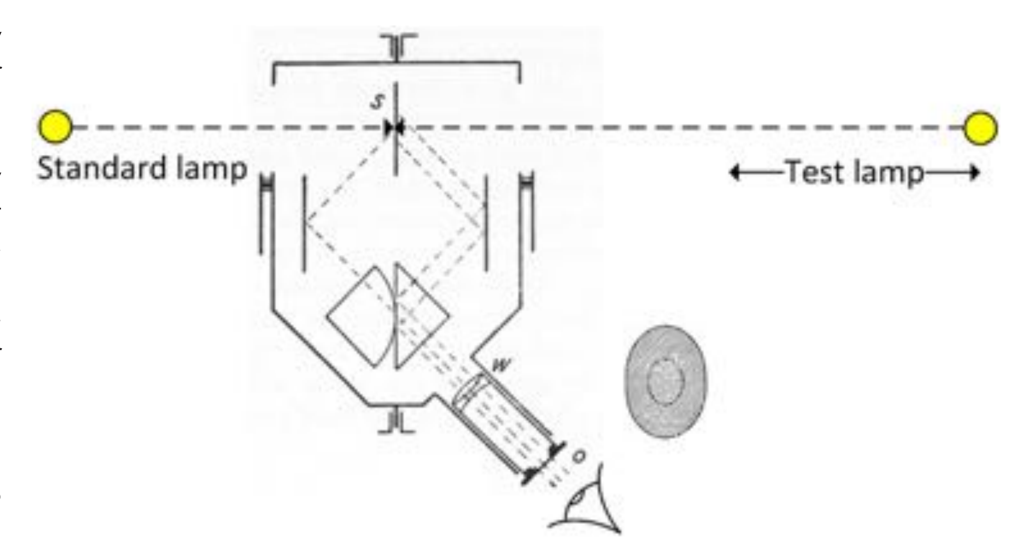


Figure 10. Lummer-Brodhun Photometer (equality of brightness)

Probably the most famous of the early photometers was Robert Bunsen's 1843 "grease spot" photometer, shown in Figure 9. He used a translucent comparison screen such as paper, the centre of which is rendered more transparent by a spot of oil or grease. The principle is that, if the front lamp is brighter than the rear lamp, the centre spot will be darker since less light is diffused back. However, once the rear lamp brightness equals the front, the spot should equalise in brightness. While this does not exactly occur in practice, by observing and equalising the effect on both sides, a close match can be achieved.

The search for ever more sensitive contrast photometers led to the 1889 Lummer-Brodhun photometer shown in Figure 10, where the two sources illuminate either side of an opaque white screen. A series of mirrors and prisms brings the two screen image rays together at a field where a small ground flat on one convex prism imposes its image in the centre of the other source. Photometry reference books from this period record many more designs of the comparative photometer, however the Bunsen and Lummer-Brodhun designs remained favourite.

Further designs used slotted rotating discs to rapidly switch the observer's sight from one source to the other, thus when the sources are in balance the flicker disappears. The particular benefit of flicker photometers is that colour difference perception disappears at a lower flicker frequency than intensity. This made the flicker photometer particularly useful for comparing differently coloured sources. There was also considerable use of calibrated attenuators such as rapidly

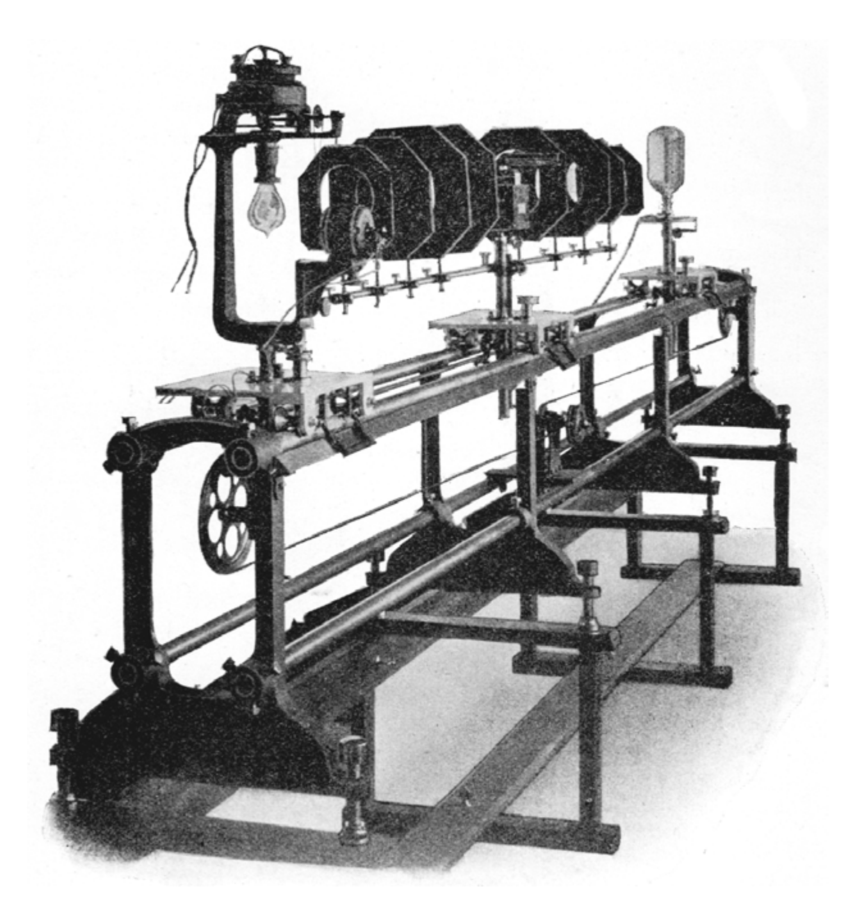


Figure 11. Standard photometer bench (Alex Wright & Co, c1910)

spinning variable aperture discs, variable polarised filters and calibrated partially opaque materials, in addition to movement of lamps.

Several attempts were also made to apply the new techniques of photography to photometry, such as the 1841 "Calotype" from Fox Talbot. These provided graduated intensities in the resultant image but remained heavily dependant on the developing process for repeatability, which also caused considerable delay. Photography did however find extensive application in astronomy to measure stellar brightness and hence likely interstellar distance.

Since nearly all photometry relied on the inverse-square law of distance, precisely calibrated linear measurement was paramount. This led to the classic early photometer bench illustrated by the catalogue illustration in Figure 11, where the central photometer head can move between the two compared light sources. The source nearest is the test sample which also has a rotating head to allow a 360° measurement to be made. Multiple black screens eliminate the effect of stray beams. The need to measure sometimes very dissimilar intensities meant that standardisation laboratory models could be very long, the 1905 NPL system was 27 m!

Photometry in Practice

By the end of the 19th century, industrial and public photometry was an extensive business. There were now three forms of lighting vying for commercial favour, the recently refined kerosene (paraffin) from crude oil, gas now boosted by the Welsbach mantle and the rapidly emerging electric lighting. The competition between suppliers was intense and most cities in Britain that contracted for street lighting also employed teams of "Gas Examiners" under supervising "Gas Referees" to monitor performance.

The first Examiner was employed in Metropolitan London in 1869; by 1889 there were 22 testing stations with the Bunsen comparison photometer their sole optical tool. Gas was sold by its specific illuminating, not heating, power such as "16 candle" gas. This could vary considerably with time and burner, thus tests were prescribed at least thrice nightly in each region (this included gas purity as well as illumination). Fines could be levied in case of failures thus gas supply companies also employed their own test staff to control quality. This inspection regime was not unique to Britain, across Europe and America there must have been thousands of photometrists monitoring the public lighting.

Photometry at that time was not easy. The Lummer-Brodhun photometer despite its precision was very tiring due to the need to constantly peer down an eyepiece. The screen photometers were little better. Abney wrote in 1894: "This operation of equalizing luminosities must be carried out quickly and without concentrated thought, for if an observer stops to think, a fancied equality of brightness may exist, which other properly carried out observations show to be inexact." This added to the instability of the standards available. To try to attenuate these errors, tests were repeated at least ten times, averaging the results to reduce the effect of random errors. Great attention to detail was also needed to eliminate systematic errors, with candles (the British standard until 1898) used in pairs to reduce variation.

Distribution and Integrating Photometry

The simple luminous intensity photometers all had the drawback that they gave little indication about the total luminous flux, which by 1890 was appreciated as the true measure of a light source. Since many sources (gas, oil and early electric) could not tolerate non-

vertical operation (or changed their output), systems were devised to measure the intensity at all angles around and above/below the source. These generally used mirrors excepting Dibdin's 1883 radial photometer in Figure 12. Here the lamp under test is held fixed on the left stand while the radial arm (B1) attached to the right-hand stand can move up to 180° around it. The photometer comparison screen (Dibdin never stated if of Ritchie or Bunsen design) is in the centre and equally angular offset to the test and standard lamp to the right.

Dibdin's design thus achieved equal angular attenuation from both sources, so mirror errors are avoided. However the convenience of mirrors meant most other distribution photometers used mirrors with their errors compensated, using devices such as illustrated in Figure 13. This rotating mirror array would be used in conjunction with the lamp rotator to enable a full spherical record of the lamps' intensity. Integrating the results enabled the total lumen output of the lamp to be calculated.
The next major step in photometry was the 1900 invention of the closed integrating sphere

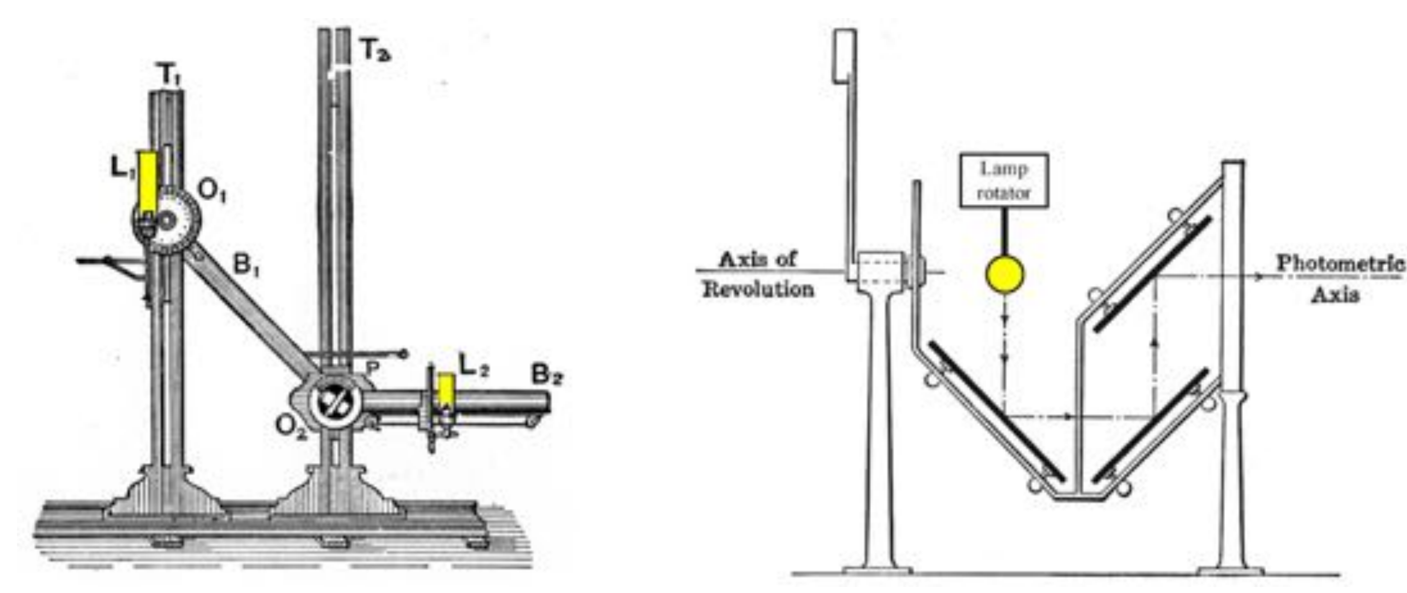


Figure 12. Dibdin's radial photometer

Figure 13. Three-mirror photometric selector

by Ulbricht, illustrated in Figure 13. This operates by having the whole inside surface of the sphere coated with a diffuse reflective coating which ensures the illumination of the sphere's inside surface is uniform due to multiple reflections, and thus proportional to the total lumen output. The resultant surface brightness is measured at a small port by the photometer compared to a standard lamp. Thus knowing the port to sphere area ratio and sphere gain, the total lamp lumens can be computed. An internal screen is fitted to prevent direct illumination of the measurement port.

However to obtain sufficient illumination uniformity the number of diffused reflections per ray must be substantial, and hence the internal brightness is considerably higher than it would be from solely direct illumination rays. This gain can be from 4 to 10 times, depending on the internal material used. In consequence the sphere's reflectivity gain must still be calibrated with a lamp of known total lumen output, previously measured by distribution photometry.

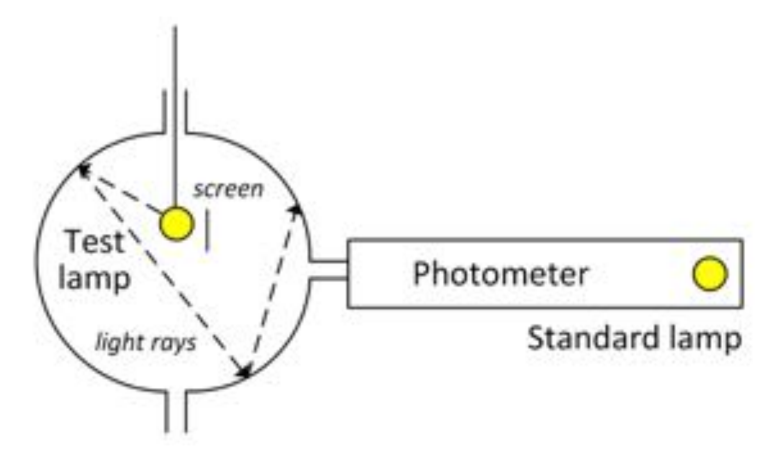


Figure 14. Integrating photometer

Illumination Photometry

Portable illumination photometers were developed to measure the effectiveness of both natural and artificial lighting. These continued to use the principles of the above photometers but measured actual illumination and luminance of lit surfaces. An example is Professor Weber's illumination photometer in Figure 14 which used a Lummer-Brodhun comparison prism. This compared the brightness from one screen illuminated by a standard lamp at the right-hand end of the horizontal tube, with a second one illuminated with the light incident at the top-left aperture.

Another later well documented instrument was Trotter's Universal Photometer in Figure 15 using a small electric bulb. This used a tilting screen taking advantage of Lambert's second law, where illumination is proportional to cosine of angle of incidence, to attenuate the internal light source. It matched the incident illumination on the instrument's top screen to the internal reference, viewed through the top slit. The internal screen angle is given on an external dial, which can be calibrated.

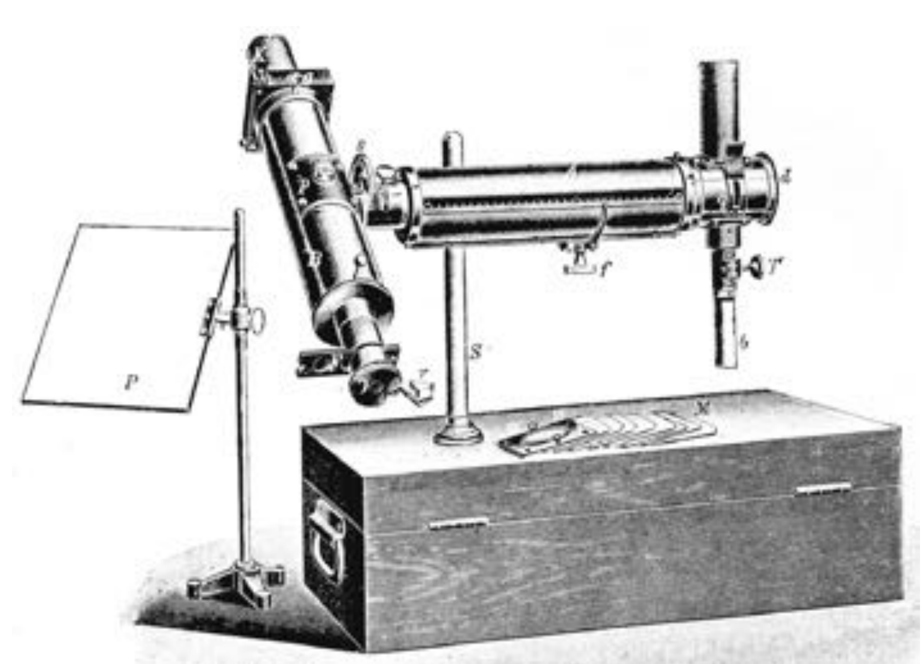


Figure 15. Weber's illumination photometer

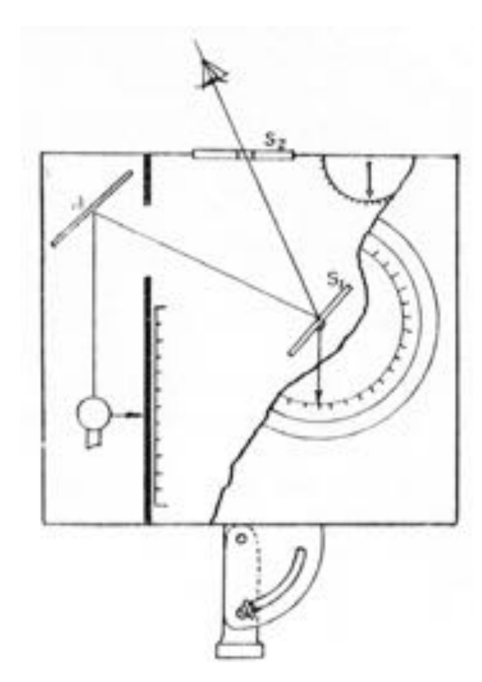


Figure 16. Trotter's universal photometer

Further designs were such as the rather strange road illumination photometer in Figure 16. On internal screens this visually compared (using the top porthole) light from the road with a calibrated lamp in the housing. The goal was to ascertain if the illumination matched or exceeded that from a 2 candle source at 3 ft distance.



Figure 17. Sugg's travelling photometer (Sugg & Co, 1885)

Modern Photometry

The human and instrumental failings in all comparative photometry encouraged repeated attempts to obtain photometric readings from photo-physical phenomena. Thermopiles were devised with suitable filters to approximate human colour sensitivity but inevitably remained very sensitive to thermal errors. The reduction in resistance with light of a selenium cell was suggested by Siemens in 1877 as a viable measure, but again efforts to standardise it failed due to its long inertia and variable characteristic. Photo-stimulated electron emission from various alkali metals in high voltage argon-filled cells was also explored in 1913. All however were found effective only as a replacement for the human eye in standard comparative photometers.

The invention of photo-sensitive vacuum tubes and later photo-sensitive semiconductor cells finally provided successful alternates to comparative photometry, with photovoltaic light meters able to directly read light levels achieved by c1935. Regardless, these all still need regular calibration against a standard source.

Today the Lighting Designer can pocket a photometer capable of instantly reading to within 5% accuracy. It will serve well when comparing competing products, however excepting film/TV studios, will still rarely be seen on stage. The reason of course was given by Portia, to the human eye all light is relative, but now we have a stable reference point.

Bibliography

- W. T. Sugg, "Modern Street Lighting", Walter King, London, 1887.
- W. J. Dibdin, "Practical Photometry: A Guide to the Study and the Measurement of Light", Walter King, London, 1889.
- W. de W. Abney, "Colour Vision", The Tyndall Lectures, The Royal Institution, London 1894.
- A. Palaz, "A Treatise on Industrial Photometry with special application to Electric Lighting", 2 ed, (trans. from French by G. W. Patterson), D. Van Nostrand Company, London, 1896.
- W. J. Dibdin, "Public Lighting by Gas and Electricity", The Sanitary Publishing Company, London 1902.
- H. Hess, "Die Entwicklung der Beleuchtungstechnik", Bunzlau i. Schles, 1902.
- E. Liebenthal, "Practische Photometrie", Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Son, Braunschweig, 1907.
- W. E. Wickenden, "Illumination and Photometry", McGraw-Hill Book Company, New York, 1910.
- J. W. T. Walsh, "Photometry", Eds 1 & 3, Constable & Company Ltd, London, 1923 and 1953.
- Herman Bohle, "Electrical Photometry and Illumination", Charles Griffin and Company Limited, London, 1925.
- H. T. Wensel et al, "The Waidner-Burgess Standard of Light", NIST Journal of Research, Vol 6, Issue 6, 1931.
- W. E. Barrows, "Light, Photometry, and Illuminating Engineering", McGraw-Hill Book Company Inc, New York, 1951.
- I. A. Cottingham, "Platinum and the Standard of Light", Platinum Metals Review, vol 30 (2), 1986.
- S. F. Johnston, "A History of Light and Colour Measurement", IoP, CRC Press, Florida, 2001.
- David L. DiLaura, "Light's Measure: A History of Industrial Photometry to 1909", LEUKOS, vol 1, issue 3, p75-149, 2005.
- R. Fouquet and P. J. G. Pearson, "Seven Centuries of Energy Services: The Price and Use of Light in the United Kingdom (1300-2000)", The Energy Journal, January 2006.
- J. Y. Cheung et al, "The quantum candela: a re-definition of the standard units for optical radiation", Journal of Modern Optics, vol 54, iss. 2-3, p373-396, 2007.

The author, now with Enelec Ltd, worked for Strand Lighting Ltd and contributes to the Backstage Heritage Collection.
http://www.theatrecrafts.com/pages/home/archive/

Von der GlühLampe zur LichtWurfLampe
Eine Evolutionsgeschichte
von Dieter Frank

Die erste „echte Glühlampe" stammt von Frederick de Moleyns (1804 bis 1854) aus dem Jahr 1840. Über einem elektrisch erhitzten Platindraht befand sich ein kleiner Behälter mit Holzkohlepulver, dieses wurde vom Platindraht zum Glühen gebracht. (Bild 01)

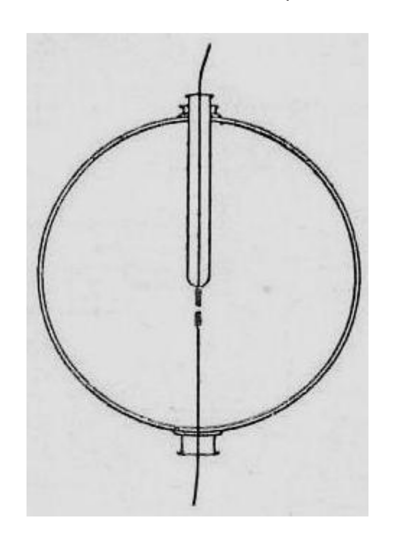


Bild 01



Bild 02



Bild 03

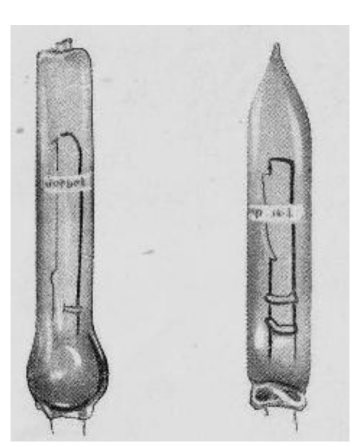


Bild 04

Im Jahr 1844 entwickelte John Wellington Starr ebenfalls eine Glühlampe. Zwischen zwei Kupferstäben befand sich ein Kohlestab. Die Lampe war sehr zerbrechlich und bewährte sich nicht. (Bild 02)

Die Grove-Lampe

Grove befestigte einen dünnen Platindraht an Kupferdrähten in einer Glocke und einer Wasserschale als luftdichten Verschluss. Die Energie entnahm er Batterien. (Bild 03)
Heinrich Goebel (1818 bis 1893) stellte erstmals 1854 Lampen mit einem Bambusfaden vor. Diese Kohlefäden waren aber nicht stabil, die Entwicklung geriet in Vergessenheit. Als Gefäß dienten nach alten Akten auch herkömmliche Fläschchen von „Kölnisch Wasser". (Bild 04)
Alexander Nikolayevich Lodygin (1847 bis 1894) verbessert im Jahr 1869 die „Starrlampe" von 1844 weiter, indem ein zur Mitte hin verjüngter Kohlestab zum Einsatz kommt; dieser glüht nur an der dünnsten Stelle.
Die Platinlampe von Thomas Alva Edison (1847 bis 1931) entsteht 1878 nach Edisons Entschluss, Platin hoch zu erhitzen. Dazu schuf Edison eine Temperaturregelung.
Auch diese Lampe war zu kompliziert und ging mit der Kohlefadenlampe zu Ende. (Bild 05)

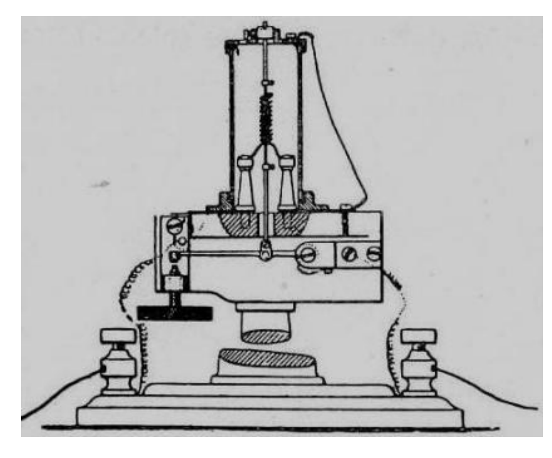


Bild 05

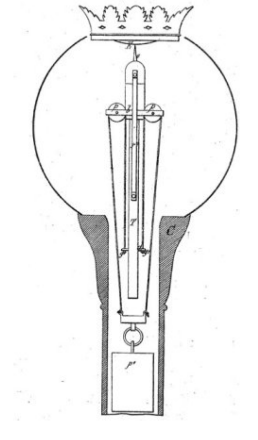


Bild 06

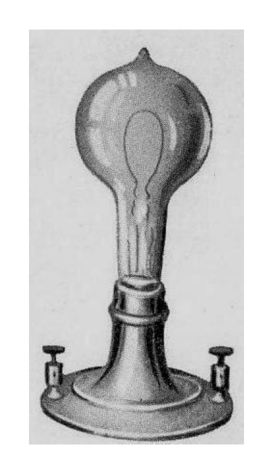


Bild 07

Der Vollständigkeit halber soll die „Elektrische Lampe“ von Richard Werdermann, London erwähnt werden. Das Patent dafür wurde vom Kaiserliches Patentamt Berlin am 10. November 1878 erteilt. Diese Lampe war mit Kohlestäben ausgestattet. (Bild 06)
Am 21.Oktober 1879 gelingt T. A.Edison (1847 bis 1931) nach vielen Versuchen die erste Lampe mit einem Kohlefaden aus Bambus mit einer Betriebsdauer von etwa 40 Stunden herzustellen. Dieser Tag gilt allgemein als die Geburtsstunde der Glühlampe. Der Kohlefaden war etwa 35 bis 40 cm lang. (Bild 07) Als Sockel verwendete er einen Schraubsockel, den heute noch benutzten Edison-Sockel.
Am 27. Januar 1880 erhält Edison das Patent für seine Erfindung. (Bild 08)

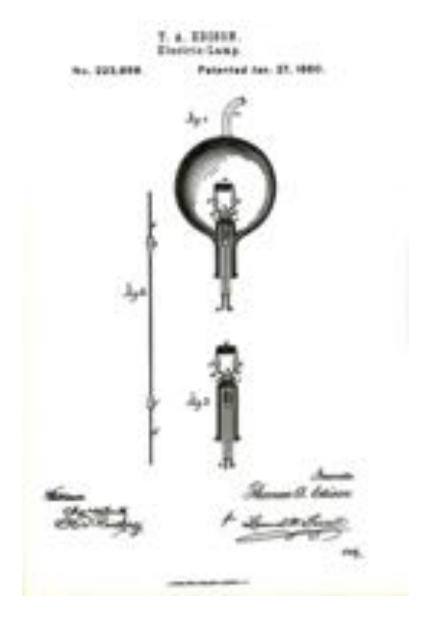


Bild 08



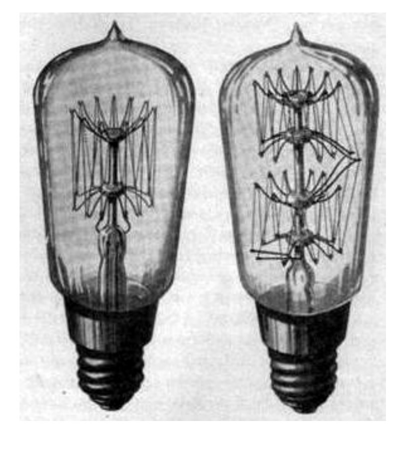
Bild 09



Bild 10

Joseph Wilson Swan (1828 bis 1914) entwickelte 1878 ebenfalls Kohlefadenlampen, teilweise mit Sockel ähnlich dem heutigen Bajonettsockel. Dieser Sockel hat den Vorteil der erschütterungsfreien Befestigung der Lampen in der Fassung. Er meldete ebenfalls ein Patent an. (Bild 09+10)
Edison hatte seine Erfindung schon 1879 in England zum Patent angemeldet. Nach mehreren Streitigkeiten mit J.W.Swan über die Patente einigten sich Edison und Swan und gründeten 1883 in London die „Edison & Swan United Electric Light Co. Ltd“.
1906 übernahm GEC das Patent der Osram-Lampe und produzierte diese Lampen. Sie wurden aus gesinterten Wolframfäden hergestellt, waren sehr empfindlich und konnten nur in senkrechter Brennstellung betrieben werden. Später wurden aus Pulver durch Düsen gepresste Fäden verwendet.
Auer von Welsbach nutzte 1898 Osmium als Glühfaden. Die Leistung der Lampe sinkt auf 1,5W / Kerze, aber die Lebensdauer steigt. Diese Lampe gilt als erste Metallfadenlampe. Später erfolgt der Wechsel zu Tantal und dann zu Wolfram als Material der Glühfäden.





Der Schmelzpunkt von Wolfram liegt bei 3.000°C, bei einer Temperatur von 2.000 °C leuchtet Osmium brauchbar.
Aber die Lampe schwärzt schnell den Lampenkolben durch Verdampfung und Zerstäubung. Abhilfe bringt die Intensiv-Wolframlampe mit chemischen Zusätzen in der Atmosphäre des Kolbens. Der Leuchtfaden kann nun höher erhitzt werden.

Bild 11 + 12: Fertigungsphasen einer Tantal-Lampe

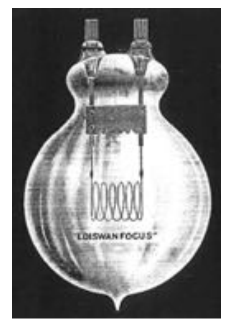
Von der GlühLampe zur LichtWurfLampe
Eine Evolutionsgeschichte
von Dieter Frank

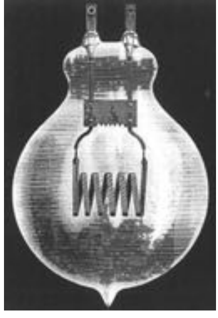
Die Tantallampe entsteht 1905, entwickelt von Werner Bolton bei S&H. Die höhere Festigkeit des Fadens gab den Ausschlag zur Fertigung. Der Stromverbrauch dieser Lampe sank um etwa die Hälfte gegenüber der Kohlefadenlampe. Sie gleicht im Wesentlichen der später gefertigten Osmiumlampe und hat eine beliebige Brennlage. Wegen der Länge des Glühfadens von ca. 70 mm bei einer Stärke von 0,5 mm wurden neue Fadenhalter erforderlich. Die Lampenspannung beträgt 110 Volt, bei 220 Volt werden in einer Lampe zwei Systeme in Reihe geschaltet. (Bild 12)
Die Wolfram-Lampe wurde erstmals 1906 hergestellt . Zunächst wurde ein Kohlefaden in Wolframhexachlorid gedampft und in Wasserstoff elektrisch geglüht, später ersetzte man den Kohlefaden durch Wolfram. Das Herstellungsverfahren war sehr sehr kompliziert.Das von Anton Lederer entwickelte „Pastenverfahren" gab dann den Ausschlag zur Fertigung der Wolfram-Lampe,
der Stromverbrauch sank gegenüber der Kohlefadenlampe auf etwa ein Viertel.
Am 10.3.1906 erfolgte die Eintragung des Warenzeichens „Osram".
Der zunächst einfache Glühfaden wurde durch eine Schraubenform im Jahr 1913 ersetzt. Der erst luftleere Kolben der Lampen wird 1913 zunächst mit Stickstoff, später mit Argon oder Krypton gefüllt. Dadurch erfolgt auch eine Steigerung der Lebensdauer und Lichtausbeute.
Die Lichtausbeute entwickelte sich wie folgt:
1879 Kohlefadenlampe – 3 lm/W ; 1910 Wolframfadenlampe – 8 lm/W;
1913 Wolframwendellampe – 12 lm/W; 1959 Wolframlampe mit Halogen – 25 lm/W.
Die Entwicklung hin zu den Projektionslampen oder Lichtwurflampen soll an verschiedenen Beispielen von Herstellern aus den USA, Großbritannien und Deutschland aufgezeigt werden. Auf die unterschiedlichen Bezeichnung der Lampen und deren Auflistung nach Spannung und Leistung in Watt, HK (Hefnerkerzen), cd (Candela), Hlm (Hefnerlumen), C.P. (Candle Power) und lm (Lumen) sei hingewiesen. Die Bezeichnungen kann man nur als Verhältnis betrachten, eine direkte Umrechnung der einen in die andere Einheit ist nicht möglich.
Die frühen Angaben zu den Lichtwerten der Lampen beruhen auf:
1 Hlm = 0,093 lm / 1 NK etwa 2,5 – 3,5 Watt / 16 NK etwa 57 Watt
In englischen Katalogen findet man zwischen 1896 und 1910 oft diese Angaben:
125 Volt 17 Watt etwa 14,5 C.P. (britisch) oder 16 Hefner (deutsch).
200 – 260 Volt etwa 1000 HK (deutsch) oder 900 C.P. (britisch).

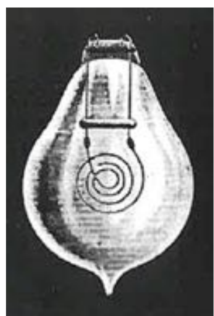
Aus einem Katalog der Firma Ediswan von 1896 geht hervor, dass insgesamt 144 verschiedene Lampen zur Auswahl standen. Es handelte sich dabei um Kohlefadenlampen für verschiedenste Anwendungen, z.B. für dekorative Zwecke, medizinische Anwendungen und auch für Fotografie und Theater.
Ein Beispiel sind die sogenannten „Focuslampen" als „Carbon-Lamps".
Im Katalog von Ediswan aus 1896 steht der folgende, etwas gekürzte Text zu „Focuslampen".
„Jedes Mal wenn Lampen benötigt werden, um das ganze Licht zu sammeln, hat man gefunden, dass der gewöhnliche Schleifenfaden nicht zufrieden stellend ist. Es ist notwendig, den leuchtenden Teil der Lampe zu konzentrieren und in eine solche Position zu stellen, dass die Linse oder der Spiegel alles Licht sammelt. Für diesen Zweck hergestellte Lampen werden Focuslampen genannt und speziell hergestellt.
Beim Bestellen dieser Lampen sind die Kunden gebeten, zur „Candlepower", der erforderliche Spannung, sowie der Größe und Form der Lampe Angaben zu machen".

Beispiele von Ediswan „Focus-Lampen"

Bild 13: 8, 16, 32 C.P.
Bild 14: 200 C.P.
Bild 15: Photographic Special
Bild 16: 8 Candle Power 20-50V
16 Candle-Power 30-110V
32 Candle-Power 50-110V
100 Candle-Power 80-110V







Eine Besonderheit im Katalog von Ediswan des Jahres 1896 ist ein Hinweis:
„Bitte geben sie (die Verbraucher) defekte oder beschädigte Glühlampen zum Wiederverwerten die Platinteile der Lampe an den Händler der Lampe zurück.“
Platin war und ist ein teures Ausgangsmaterial. Wie bei anderen Herstellern wurden die Zuleitungen in den Lampen zwischen dem Sockel und den Wendelstützen und oft auch diese, aus Platin zur Temperaturfestigkeit eingesetzt.

Bild 17: Eine Lampe von „Osram“ aus dem Jahr 1910; Senkrechte Brennlage. Firma: The General Electric Co.Ltd. London 1910

Die Firma Philips bot 1923 eine Vielzahl von Lampen für den Theaterbereich und allgemeinen Bereich an. Darunter eine „Halbwattlampe“ in den Spannungsbreichen 20 bis 260 Volt und 100 Watt bis 1.000 Watt an. Das waren gasgefüllte Lampen.
Natürlich gab es nicht nur in England, Deutschland und den USA viele Entwicklungen von Glühlampen. Auch in Frankreich, den Niederlanden und Österreich entstanden viele Firmen, die an der Entwicklung der Lampen beteiligt waren.

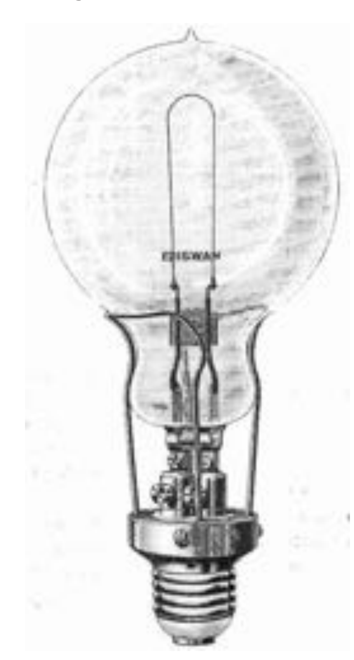


Bild 18: Diese Lampe von „Ediswan – London“ aus dem Jahr 1896 ist eine Kohlefaden - Lampe mit einem besonderen Halter, angepasst an die Größe des Kolbens und unterschiedlichen Ströme der Lampen, diese betrugen 6,8 oder 10 Ampere. Montiert auf einem Edison-Sockel.



Bild 19: Von der Firma Metro-Vick Supplies Limited London wurden 1928 “Cosmos Projector Lamps“ mit Spannungen von 15 Volt bis 260 Volt und Leistungen zwischen 750 Watt und 1.000 Watt angeboten.

Eine Besonderheit sind die Lampen von Fabius Henrion aus dem Jahr 1909. Die Leistung der Tantallampen wurde Bougis (französisch) für Kerzen angegeben.
Nach der Erfindung der Glühlampe hatte Fabius Henrion im Werk in Pagny-sur-moselle als einer der ersten Hersteller weltweit bereits 1886 erste Glühlampen präsentiert.
1893 erfolgte die Firmengründung der Fabrik von Fabius Henrion, die international als „Fabius Henrion, Nancy, Arc Light Carbons“ firmierte. Ein zeitgenössischer Katalog präsentierte zudem Dynamomaschinen, Transformatoren, Bogenlampen, Leuchten, Kohleelektroden und verschiedene Kohlefadenlampen.
Die Gesellschaft wuchs schnell. Die Verbindungen zu GE von Amerika lieferten starke technische Zufuhr, 1906 erwarb GE Patente für Wolframfäden, und somit war Fabius Henrion einer der französischen Pioniere in der Entwicklung der Metallfadenlampe im Sinterverfahren.. Diese Lampen wurden unter dem Namen „Osmine“ vermarktet. Zu beachten ist auch das Sinterverfahren von Auer von Welsbach.

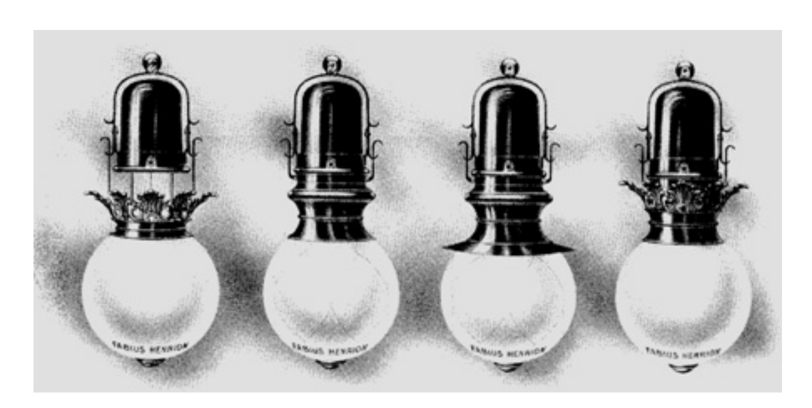


Bild 20: 4 verschiedene, netzbetriebene Kohlelichtbogen-Lampen aus der Firma Henrion Fabius

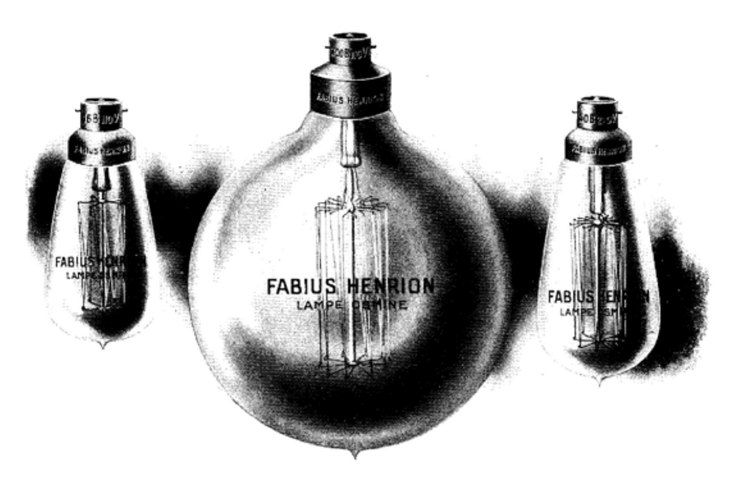


Bild 21: Henrion Fabius-Lampen; links: 110 V / 16 Bougis; Mitte: 110 V / 300 Bougis; Rechts: 220 V / 50 Bougis / 1909

Erste Entwicklungen von Lampen für Theater und Film lassen sich ab ca. 1915 nachweisen. Das Philips – Glühlampenwerk in den Niederlanden brachte 1923 eine „Cinema – Lampe“ auf den Markt, deren Leitung betrug zwischen 300 Watt und 1000 Watt. Philips _ Kinolampen haben ein hoch konzentriertes Filament, deren Spannung sollte nicht höher als 110 Volt betragen. Die abgebildete Niederspannungskinolampe (30 Volt, 30 Ampere) hat einen sehr kleinen Leuchtkörper und erzeugt eine hohe innere Brillanz. Ein passender Adapter für Swansockel stand zur Verfügung.

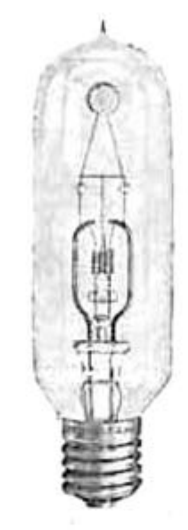


Bild 22

Aus dem Prospekt Philips NL 1923 sind folgende Zeilen interessant: *„Philips Lampen für Projektion können bei jeder Laterne benutzt werden, um die Lichtbogenlampe zu ersetzen. Sie geben ebenso viele Licht mit A.C. wie mit D.C. erfordern keine Wartung und bringen ein konstantes Licht,die Cinema-Lampe“.*
Die Leistung dieser Lampen betrug zwischen 300 W und 2000 W bei Spannungen zwischen 110 V und 250 V, je nach dem verfügbaren Netz. (Bild 22)

Im Jahr 1933 brachte Philips Deutschland Filmaufnahme – Lampen mit Leistungen von 2000 / 3000/ 5000 / 10000 und 20000 Watt in den Handel.Die Spannungen für diese Lampen betrugen 100 V bis 130 V oder 200 V bis 250 V.
Eine sehr spezielle Kino-Lampe wurde gleichfalls angeboten. (Bild 23)



KINO-LAMPEN
HÄNGENDE BRENNLAGE

Die Verwendung dieser Kinolampen hängender Brennlage bietet folgende Vorteile:

1. Der Teil des Kolbens, in dem die Lichtausstrahlung stattfindet, bleibt während der ganzen Lebensdauer klar.
2. Die Kolbenform verbürgt eine beträchtlich grössere Helligkeit des Glühfadens.
3. Nur ein kleines Stück des zylindrischen Kolbens liegt vor dem Spiegel, so dass die Absorption des reflektierten Lichtes auf ein Mindestmass beschränkt wird. Die Lampe ist auch mit Silberspiegel lieferbar, der die Lichtstärke wesentlich erhöht.

Bild 23

Lampen nach 1925

Zur Entwicklung der Lichtindustrie trug die seit 1905 produzierte Glühlampe mit einem Glühfaden aus Wolfram bei, für deren Vertrieb Carl Auer von Welsbach den Phantasienamen Osram kreierte. Dieses Kofferwort aus Osmium (OS) und Wolfram (RAM) verwies auf die beiden wegen ihres hohen Schmelzpunktes für Glühfäden verwendeten Metalle. Am 10. März 1906 meldete die Deutsche Gasglühlicht-Anstalt das Warenzeichen Osram an.
Osram besaß Werke in Berlin-Moabit, Berlin-Friedrichshain, Berlin-Charlottenburg und Weißwasser.
Aus einer Veröffentlichung der Firma AEG aus dem Jahr 1925 stammen die folgenden Bilder. Hier erscheinen offensichtlich erstmalig die Bezeichnungen „Form „A“ und B“ für die Brennlagen der Lampen. Später werden für diese Lampen die Neigungen der Lampen

festgelegt. „Form A“ mit senkrechter Brennstellung s 45 und h135, die „Form B“ mit waagerechter Brennstellung s 45, jeweils mit der zulässigen Neigung zur Senkrechten. (Bild 24-29)

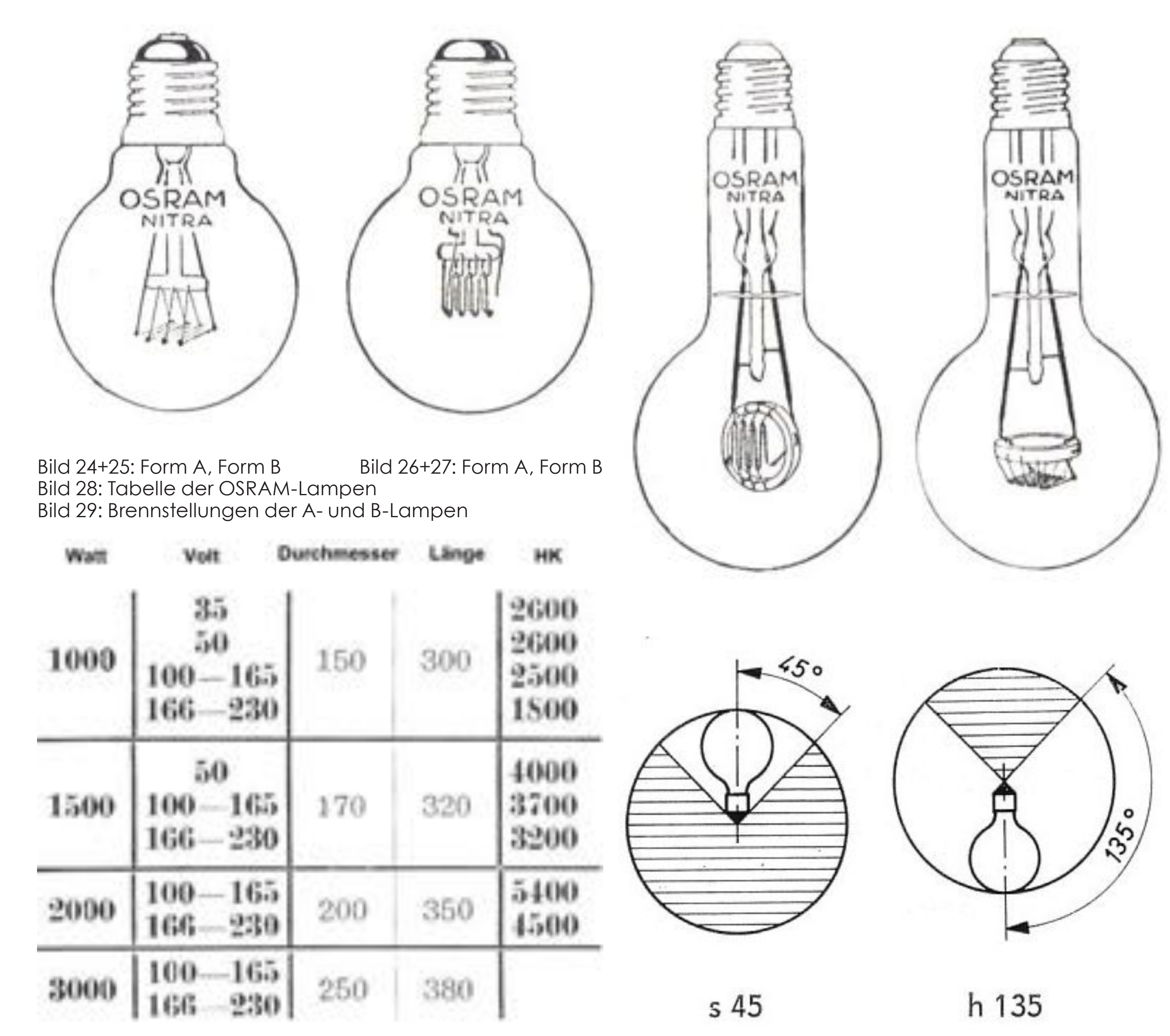


Bild 24+25: Form A, Form B Bild 26+27: Form A, Form B
Bild 28: Tabelle der OSRAM-Lampen
Bild 29: Brennstellungen der A- und B-Lampen

Watt	Volt	Durchmesser	Länge	HK
1000	35	150	300	2600
	50			2600
	100—165			2500
	166—230			1800
1500	50	170	320	4000
	100—165			3700
	166—230			3200
2000	100—165	200	350	5400
	166—230			4500
3000	100—165	250	380	
	166—230			

Zunächst wurden die Kolben der Lampen luftleer gepumpt, mit der zunehmenden Steigerung der Lichtleistung wurden gasgefüllte Lampen zum Standard. Die Füllung des Lampenkolbens erfolgt in der Regel mit neutralen Gasen (Argon, Argon-Stickstoff-Gemisch, Krypton oder Xenon).

Die verschiedenen Formen der Lampen

Schon Anfangs der 20-er Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurden die Lampen den verschiedenen Verwendungen im Theaterbereich angepasst. Für die Spielflächenleuchten entstanden die „A-Lampen“ mit dem senkrecht abstrahlenden Filament. Für alle Brückenscheinwerfer entstanden die „B-Lampen“ mit dem waagerecht abstrahlenden Filament.
Die für den Portalbereich entwickelten Scheinwerfer erhielten die „K-Lampen“, auch Kinolampen genannt. Sie zeichnen sich durch einen geringeren Kolbendurchmesser aus. Für die Horizontleuchten kamen die „L-Lampen“ zum Einsatz.
Sie hatten eine längliche Form, und waren der Baugröße der Leuchten angepasst. Die

elektrische Leistung dieser Lampen betrug zwischen 500 Watt und 5.000 Watt. Die Brennlage wurde vom Hersteller vorgegeben und mit Symbolen auf den Verpackungen oder im Katalog angezeigt.
Als Sockel wurden die Sockel E 27 (bis 500 W) der Sockel E 40 bis 3.000 W, der Sockel Bi 38 und die Sockel K 39d, K59d und K 100 verwendet. Für die sogenannten „C-Lampen“, (Kuppenverspiegelte Lampen, auch Niedervoltlampen), wurden die Sockel BA 24d, B 24s, B 42t, BA 20d und K 39d, K 59d, K 100 und E 40 in Abhängigkeit ihrer Leistung verwendet.
Im Laufe der Zeit verringerte sich die Leistung der im Bereich Theater und Fernsehen verwendeten Lampen erheblich. Waren anfangs noch Lampen bis 10 KW gefragt, verringerte sich die Leistung bald auf 5 KW. Dazu kam nach 1960 der zunehmende Einsatz von Halogenlampen und der Niedervolt-Glühlampen in den Parabolspiegelscheinwerfern.
Die in den folgenden Abbildungen gezeigten Lampen stammen aus der Produktion des VEB NARVA der ehemaligen DDR. Diese wurden in viele Länder exportiert.

Die lichttechnischen Werte der hier gezeigten Lampen entsprechen in vielen Parametern denen anderer Hersteller.

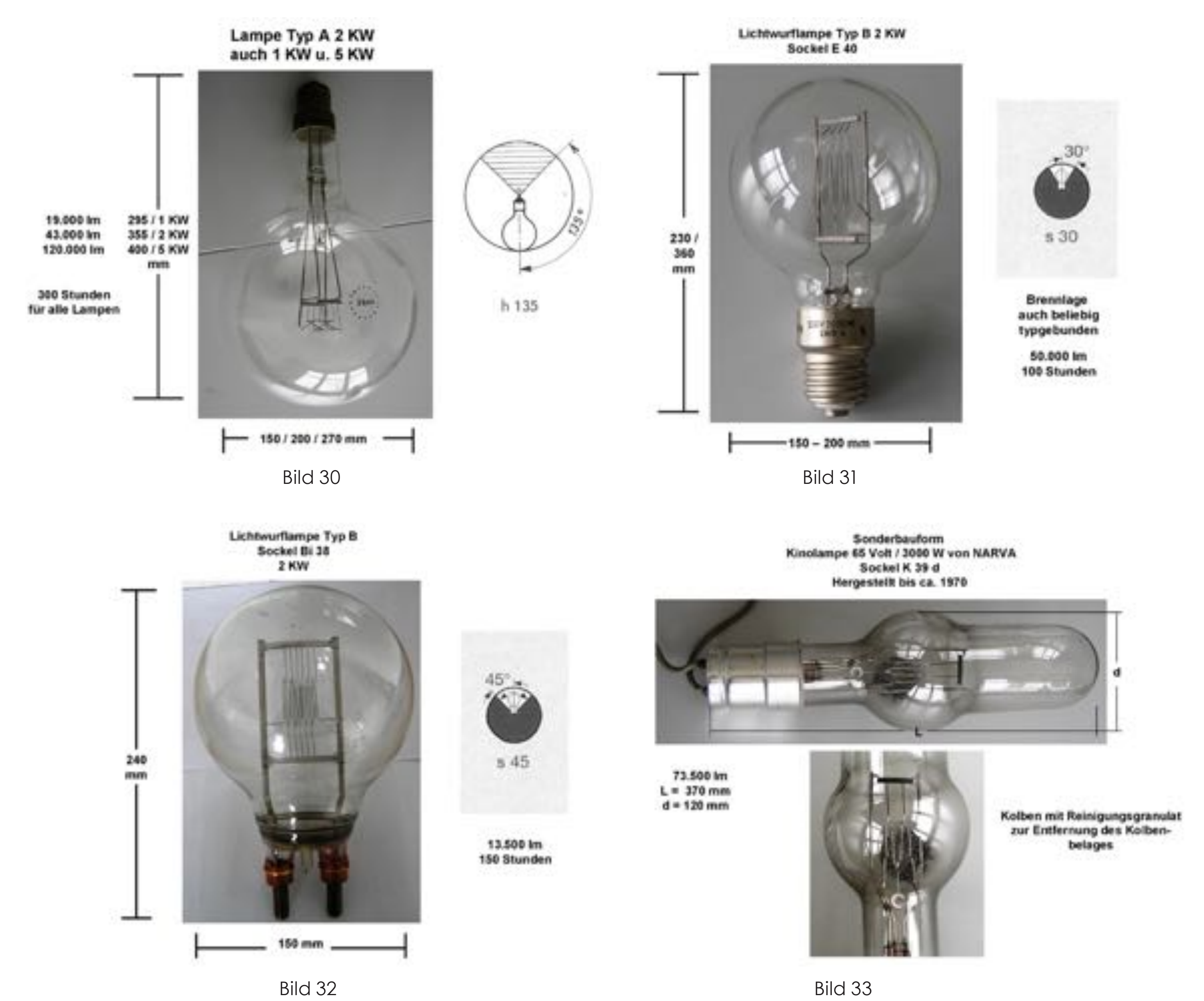


Bild 30

Bild 31

Bild 32

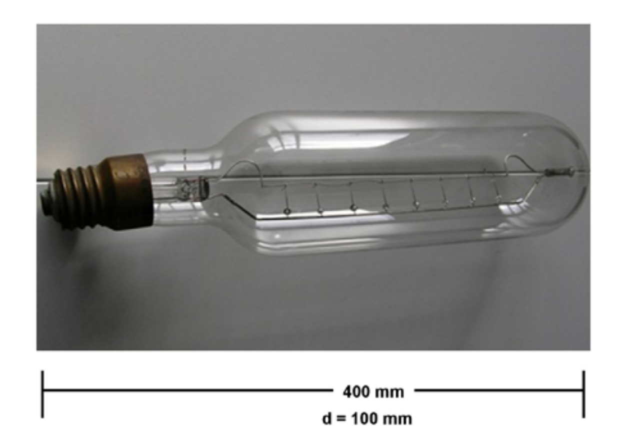
Bild 33

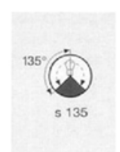


Bild 34: K-Lampe: 1000 Watt, 220 Volt, E 40,23000 lm; Länge 235 mm, D= 65 mm

Lichtwurflampe
NARVA Typ L
Sockel E 40
500 W und 1000 W

Einsatz vor allem in Horizontleuchten





Lebensdauer
ca. 500 Stunden
ca.20.400 lm

400 mm
d = 100 mm

Bild 35

Lichtstromwerte, mittlere Lebensdauer und Lichtausbeute von Lampen für Studio, TV und Bühne

Art	Leistung W	Spannung V	Lichtstrom lm	Lebensdauer h	Lichtausbeute lm/W
Kinolampe	500	220	10500	100	21
Niedervoltlampe	500	24	12000	100	24
Halogen-Hartglas	650	220	16200	50	25
Halogen-Quarzglas	650	220	16800	100	26
Halogen-Quarzglas	1000	220	26000	200	26
Halogen-Quarzglas	2000	220	52000	400	26
Metallogen-Lampe HMI, MSI, RSI	1200	220	11000	750	92



Bild 36: Kuppenspiegellampe 24V / 250 W Sockel Ba 24s



Kuppenspiegel - Lampe
Typ "C" 24 Volt / 500 Watt
für "Svoboda - Rampe"

Bild 37



Bild 38: Kuppenverspiegelte Lampe 24 V / 1000 W / Sockel K 39d

Bevor der Sockel K 39d bei den Kuppen-Spiegellampen von NARVA eingesetzt wurde, fand der Sockel B 42t Verwendung. (Bild 39, 40)





Bild 39: Kuppenverspiegelte Lampe 24 V / 250 W

Bild 40: Sockel B 42t

Tungsram

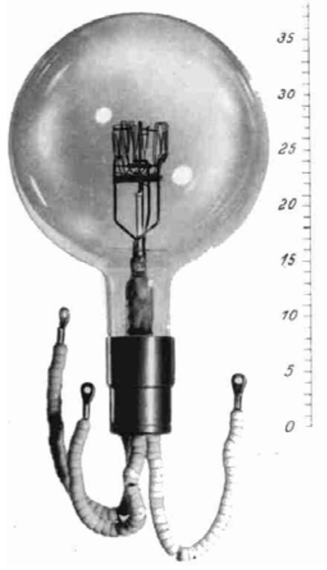
Tungsram war und ist eine Handelsmarke, unter der u.a. Glühlampen, komplette Heimelektronik und ganze Fertigungslinien vertrieben wurden.
1862 hatte Béla Egger in Wien seine Firma „Mechanische Werkstätte und Telegraphenbauanstalt B. Egger" gegründet, die hauptsächlich Telefon- und Telegrafenzubehör herstellte. Kurz nachdem Thomas Alva Edison 1879 Erfolg mit seiner Kohlefaden-Glühlampe hatte, lässt Egger solche Glühlampen produzieren und eröffnete zusätzlich in Budapest eine Filiale. 1896 eröffnete Egger in Budapest zwei Fabriken zur Lampenproduktion. Wenige Jahre später erfinden hier Franjo Hanaman und (Sándor) Alexander Just einen Glühfaden, bei dem der Naturkohlefaden mit einer Suspension aus Wolfram (engl. Tungsten) bedeckt wird. Nachdem sich das Wolfram der Form des Fadens angepasst hatte, wird der Kohlenstoff durch Erhitzen beseitigt. Am 13. Dezember 1904 erhalten sie darauf ein Patent.

Osram

Zu den am schnellsten wachsenden Bereichen der Elektroindustrie vor dem Ersten Weltkrieg gehörte die Glühlampenherstellung. Zu dieser Entwicklung trug die seit 1905 produzierte Glühlampe mit einem Glühfaden aus Wolfram bei.
Am 10. März 1906 meldete die Deutsche Gasglühlicht-Anstalt das Warenzeichen Osram für die Waren „Elektrische Glüh- und Bogenlichtlampen" beim damaligen Kaiserlichen Patent-

amt in Berlin an. Das Patent wurde mit der Nummer 86.924 am 17. April 1906 erteilt.
Unabhängig von der Entwicklung in Deutschland gründete die Österreichische Gasglühlicht-Elektrizitätsgesellschaft, die ebenfalls die Auer-Patente verwendete,in Wien 1904 die Osmium-Licht-Unternehmung. Im Jahr 1906 gelangte dieses Unternehmen in den Einflussbereich des US - amerikanischen Konzerns Westinghouse Electric.
An der umgewandelten Westinghouse Metallfaden Glühlampenfabrik Gs.m.b.H waren George Westinghouse, Mitarbeiter Auers und österreichische Industrielle beteiligt.

Im Filmbereich gab es Scheinwerfer bis zu einer Leistung von 20 KW. Osram hatte zeitweilig auch 50.000 Watt - Lampen in der Fertigung. Die folgenden Aufnahmen entstammen einer Sammlung ohne weiteren Angaben.



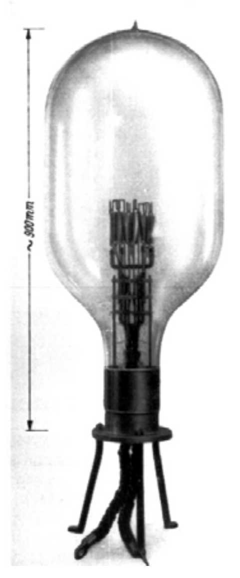







Bild 41: Lampe in Sternschaltung 3 x 220 Volt 3000 Watt
Bild 42: Lampe Osram 220 Volt 50000 Watt

Bild 43: 230 V; 10000 Watt; G 38 290000 lm; Doppelfilament CP 83 Tungsten
Bild 44: 230 V; 1000 Watt; G 38 280000 lm; Singlefilament CP 54 Tungsten

Die umfangreiche Entwicklung und Produktion der Scheinwerferlampen in vielen Ländern brachte im Laufe der Jahre immer leistungsstärkere Lampen, bezogen auf die Lichtleistung hervor. Bedingt damit verbunden waren auch Probleme der Lüftung der Scheinwerfer durch die höheren Temperaturen. In der Produktion der Firma Thorn, London, befanden sich Halogen – Hochleistungslampen mit einer besonderen Art der Kühlung der Lampe.
Ein perforiertes Metallband war um den unteren Teil der Lampe gelegt und sorgte damit für Kühlung. (Bild 43+44)
Diese Lampen für den Bereich Studio wurden von mehreren Herstellern geliefert.
Dazu gehört auch General Electric (GE). Die Halogen-Studiolampen von GE; 230 V / 650 W / 1250 W / 13000 lm / 27000 lm; Sockel GX 38q können per Wendelumschaltung mit 650 W oder 1250 W oder gemeinsam mit beiden Wendeln betrieben werden. (Bild 45-47)



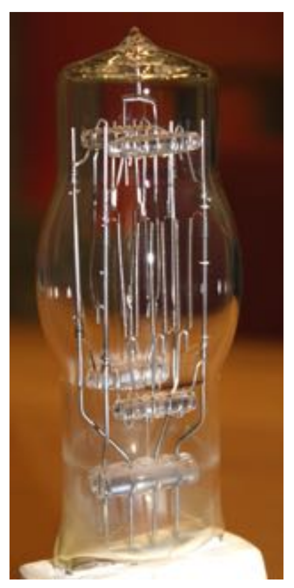




Bild 45-47

Die immer höheren Lichtleistungen der Lampen gehen einher mit starken Erwärmungen der Lampen. Neben der Zwangskühlung der Scheinwerfer selbst gab es auch andere Formen der Wärmeableitung. Beispielsweise in Form höherer und schlankerer Kolben wie bei der RS 10038 P von Radium.220 Volt / 10000 Watt / G 38, leider stehen keine weiteren Parameter zur Verfügung.
Eine weitere Variante der Wärmeableitung war der verstärkte Sockel an verschiedenen Lampen, z.B. an der Lampe Radium RH 3504 X; 220 Volt / 3500 Watt; G38; Typ CP 107; 90000lm / 3200 K.

Die Entwicklung der Scheinwerferlampen ging immer weiter voran, Metallogen-Lampen HMI, MSI, RSI, bis hin zu den neuesten Entwicklungen mit LED-Geräten (x7 Variante bei ETC) sind der aktuelle Stand der Entwicklung.



Bild 48: RS 10038 P



Bild 49: RH 3504

Frühe Lichtmessverfahren

Zur Vervollständigung zu den verschiedenen Angaben der Lichtwerte früher Lampen sei hier noch auf verschiedene Messverfahren hingewiesen.

Großbritannien

Die Lampen wurden früher von ihrer visuellen Helligkeit oder Intensität her mit Hilfe der Einheit von Lichtstärke (C.P.s) gemessen. Dies war ursprünglich das Licht von einer standardisierten Kerze. Die früheren Lichtwerte sind durch das Candela ersetzt worden.
Die Lichtstärke wurde durch Vergleichen des Lichts auf einem Bildschirm von der Testlampe und der Standardlampe gemessen. Die Testlampe wurde bewegt, bis beide Lampen in gleicher Helligkeit erschienen. Dann berechnete man die Lichtstärke mit Hilfe des Abstandsgesetzes.
Das heißt: die Abnahme einer bestimmten Größe mit steigender Entfernung von der Quelle. Zur Verdeutlichung eine Zeichnung von Dr. David Bertenshaw, London.

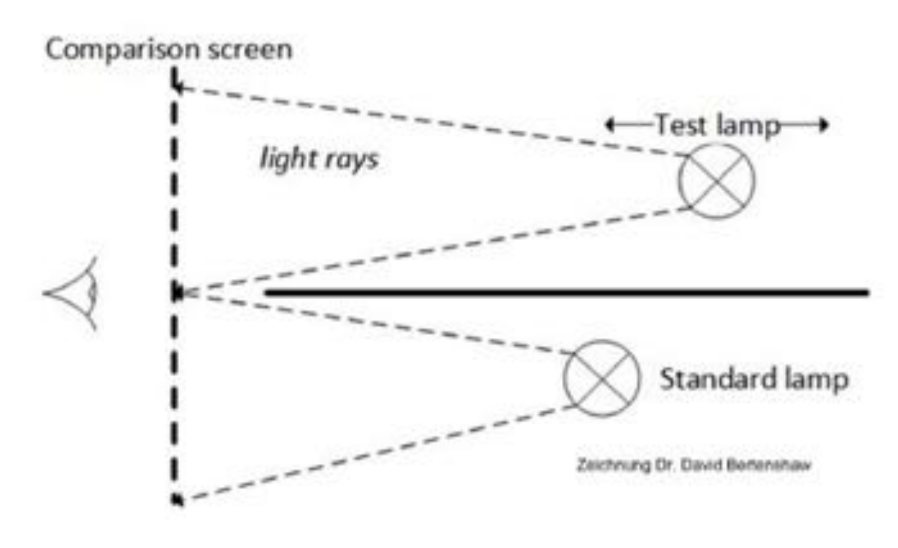


Bild 50

Weitere Verfahren

In **Frankreich** wurde als Lichtnormale eine mit Colzaöl gespeiste Lampe, die Carcellampe verwendet. Carcellampe soll eine sehr unzuverlässige Lichtnormale gewesen sein. ist. Die internationale Lichtmesskommission setzte im Jahre 1907 fest: 1 Carcel = 10,75 HK.
In **England** wurde die Vernon-Harcourtsche Pentanlampe als Normallampe benutzt. Auch diese Lampe wurde als unzuverlässige Lichtnormale angesehen. Messwert:1 Pentane-candle = 1,11 HK.
In den **USA** wurde die Lichteinheit mit untereinander verglichenen elektrischen Kohlefadenlampen aufrecht erhalten.
Auf Grund von Konventionen zwischen Amerika, England und Frankreich einigte man sich im Jahre 1909 auf eine gemeinsame internationale Lichteinheit, die internationale Kerze. Es ist eine internationale Kerze = 1,11 HK.
In **Deutschland** wurde neben dem „Hefnerverfahren“ (v.Hefner-Alteneck) im Jahr 1844 auch das „Bunsensche Photometer“ (Robert Bunsen) von 1842 zur Messung der Lichtstärke eingesetzt. Andere Messverfahren gehen auf Benjamin Thompson und Wilhelm Ritchie zurück.

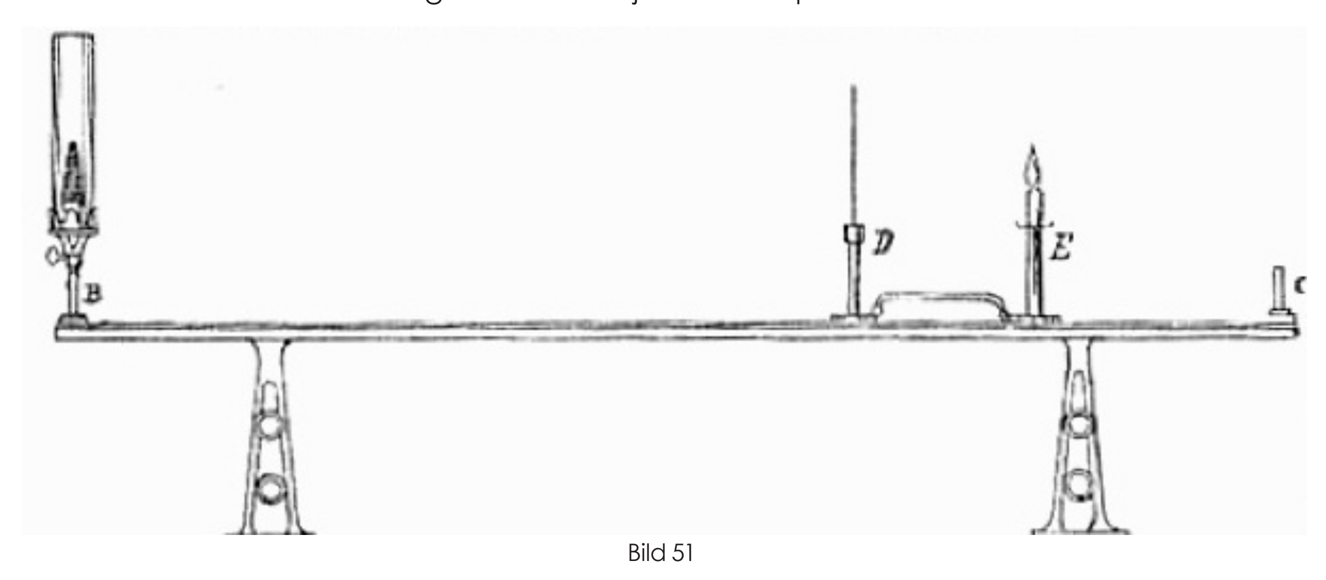


Bild 51

Genauere Angaben dazu findet man in der Fachliteratur und im Internet z.B. unter Historische Lampen; www.lamptech.co.uk/Cataloques mit Katalogen aus Großbritannien den USA, Deutschland und weiteren Ländern.

Bildnachweis

Sammlung Dieter Frank: Bilder 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 10, 11, 12, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49,
A.Henrich, Pfungstadt: Bild 43, 44.
Aus: www.hytta.de „Entwicklung der Beleuchtungstechnik“ Heinrich Hess, Bunzlau:1902. Bild 51
Download: Historische Lampen; www.lamptech.co.uk/Cataloques.htm; 02.06.2018
Cataloque 1910 UK Tungsten: Bild 09
Cataloque Ediswan August 1896: Bild 13, 14, 15, 16, 18.
Catalogues Fabius Henrion 1909: Bild 20,21.
Cataloque Philips NL 1923: Bild 22.
Cataloque Philips DE 1933: Bild 23.
Cataloque: Firma Metro-Vick Supplies Limited London 1928: Bild 19.
Cataloque General Electric, London 1910: Bild 17
Dr. D. Bertenshaw, 2019 für Autor D.Frank; Bild 50

Der Autor ist Beleuchtungsmeister i.R. und im Team des Scheinwerfermuseums der Firma Gerriets GmbH ehrenamtlich tätig.

Deutsche Theater-Ausstellung

Magdeburg Mai - Sept. 1927

Scan des offiziellen Flyers von 1927

Bereits in der Ausgabe #001 unserer Publikation (2012.01) haben wir nicht nur die Herleitung des Namens erläutert, sondern vor allem auch inhaltlichen Bezug auf die „Deutsche Theater-Austellung“ in Magdeburg im Jahre 1927 genommen.

Neben der damaligen Publikation (22 Hefte), gab es auch ausführliche Broschüren und mehrseitige Flyer, um zu einem Besuch zu animieren.

Das überwiegend eigens für diese Ausstellung neu erbaute Gelände lockte neben einer künstlerischen Ausstellung auch mit einer traditionellen GewerbeAusstellung und zahlreichen „Events“, wie man es heutzutage neudeutsch bezeichnen würde.
Die Erkenntnis, dass KulturVermittlung auch finanziert werden muss und dies Ansätze erfordert, die den Kulturverantwortlichen heutzutage möglicherweise als zu profan erscheinen, würde man sich aktuell häufiger wünschen. Können wir uns erlauben ausschliesslich auf staatliche Unterstützung zu beharren und Sponsoring mehr oder minder kategorisch ab zu lehnen? Haben wir so wenig Vertrauen in dieses Konzept, welches von vornherein ausgeschlossen zu werden scheint, dass man sich mit den Geldgebern nicht zu einigen vermag und trotz unterstützender Gelder eine intellektuelle Unabhängigkeit bewahrt?

Die Arbeit der „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ und vor allem der Druck dieser Publikation wäre ohne die Unterstützung von zahlreichen Firmen nicht möglich. Ein umittelbarer kommerzieller Vorteil entsteht für diese Firmen nicht. Ein Einfluß auf die Inhalte erfolgt ebenso wenig.

Somit bilden wir uns ein mit dieser Publikation den Anspruch der Original-Hefte fort zu setzen und in einer Win-Win-Situation dank Unterstützung der Wirtschaft das kulturelle Erbe zu bewahren und zu vermitteln.

Auf den folgenden Seiten geben wir hier zwei nur sehr schwer erhältliche historische Dokumente als Scans wieder, um sie jedermann/-frau zugänglich zu machen.





Die Friedrich-Ebert-Brücke
Im Hintergrund das Ausstellungsgelände

Deutschland erlebt in diesem Jahre eine imposante und umfassende Schau, die dem besten Teile seiner Kultur gilt: dem deutschen Theater. Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 ist

DIE GRÖSSTE MUSTERUNG DES DEUTSCHEN THEATERS

die bisher vorgenommen wurde. In einer vollkommen neuen Idee wird diese Arbeit unternommen. Nicht ein totes Museum wird gegeben, sondern lebendiger Einblick in das Werden und in das Wesen der deutschen Bühne; Gegenwart, nicht Vergangenheit wird gezeigt. Für Fachleute wie für die Allgemeinheit anziehend und aufschlußreich, läßt sie in den komplizierten Mechanismus des Theaterbetriebes hineinblicken, die technische und kulturelle Bedeutung des Theaters erkennen und verstärkt und vertieft die Anteilnahme der Öffentlichkeit am Theater. Alles, was der lebendigen Aufführung als Material dient, ist herangezogen worden, um einen

UNMITTELBAREN UND FESSELNDEN EINDRUCK

zu schaffen, und die Anschaulichkeit des Materials wird gehoben und gefördert durch die streng künstlerische Art, in der dieses Material dem Besucher der Ausstellung geboten wird, so daß diese Ausstellung nicht eine bloße Aneinanderreihung von Dingen, die mit dem Theater zusammenhängen, bedeutet, sondern selbst zu einem in sich geschlossenen Gesamt-Kunstwerk wird.

2



Die Magdeburger Stadthalle

Von dem antiken griechischen und römischen Theater führt der Gang durch

DIE GESCHICHTE DES DEUTSCHEN THEATERS

von dem ersten Theater auf deutschem Boden an, dem der römischen Garnison in Mainz. Durch die Jahrhunderte geht dann die Schilderung, die das geistliche Schauspiel im Mittelalter, das sogenannte Mysterienspiel zeigt, die Fastnachtsspiele und Volkstheater, die Schultheater und das Handwerkertheater aus der Zeit von Hans Sachs. Der Einfluß romanischer Kultur wird im Theater der Renaissance und im Theater des Barocks deutlich, in der Comedia del Arte und der italienischen Oper. Über eine Schilderung der Bedeutung, die die wandernden englischen Komödianten für die Wiederauferstehung des deutschen Schauspiels hatten, führt dann die Entwicklung zur Bildung der Nationaltheater und der Hofbühne. Die Zeit der großen Weimarer Dichter, Goethe und Schiller, wird lebendig. Gerade hier spricht eins der ehrwürdigsten Stücke der deutschen Theatergeschichte im Original zu den Beschauern von dieser großen Zeit: die Dekoration, vor der Schillers „Räuber" im Jahre 1782 zum ersten Male gespielt wurden. Der Einfluß Richard Wagners und seiner gewaltigen Schöpfungen gewinnt in zwei großen Sälen, einem Richard-Wagner-Saal und einem Bayreuth-Saal, für die die bayrische Krongutsverwaltung wertvollstes Material zur Verfügung stellt, lebendigen Ausdruck. Die Meininger Bühne des sogenannten Theaterherzogs, die für die Entwicklung schauspielerischer Kunst von so unendlicher Bedeutung

3



Das Forum
der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927

gewesen ist, ersteht gleichfalls in aller Anschaulichkeit. Mit einer großen Übersicht über das Theater des Naturalismus und die Stilbühne führt diese historische Übersicht dann mit einer Abteilung „Frounttheater" bis an die Gegenwart heran. Durch

DAS THEATER VON HEUTE

geben dann zwei große Abteilungen, die *Kulturabteilung* und die *Künstlerische Abteilung*, einen Querschnitt. Sie zeigen, wie die moderne Wirtschaftsform auch das Theater ergriffen hat, sowohl in der Organisation der Bühne, wie auch im Zusammenschluß der am Theater Wirkenden. Die Bildung von Theatertrusts wird gezeigt, der Anteil der Staatsbühnen und der städtischen Theater, die Gewerkschaftsbildung der darstellenden Künstler, die Pflege und Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses und endlich das Agenten- und Tantièmewesen. Statistiken erfassen alle für das Theaterleben wichtigen Zahlen und bringen sie in anschaulichster Form dem Besucher nahe. Eingehend wird vor allem auch die Organisation der Theaterbesucher, die Bildung von Theatergemeinden, die in Deutschland eine sehr wichtige Rolle spielen, dargestellt. — In

DIE ARBEIT DER BÜHNENKÜNSTLER

führt dann die Künstlerische Abteilung, in der das Schaffen der Autoren und Komponisten, der darstellenden Künstler, der Regisseure und Bühnenbildner dem Besucher nahegebracht wird, und zwar auf allen Gebieten des Bühnenlebens, in Schauspiel und Oper, Operette und Ballett, Revue und Tanz. Hier soll der Zuschauer die Arbeit mit erleben, die auf dem Wege vom Manuskript bis zum letzten Sinken des Vorhanges nach der Aufführung allem Schaffenden des Theaters ersteht. Eine Sonderabteilung schließt sich hier an, die das Marionettentheater in Vergangenheit und Gegenwart schildert. — In einer groß angelegten Schau wird dann Rechenschaft abgelegt über den unendlich wichtigen Anteil, den

4

INDUSTRIE UND TECHNIK

am Zustandekommen einer Theatervorstellung haben. Probleme der Innen- und Außenarchitektur gewinnen in den Modellen und Entwürfen von Künstlern und Architekten Gestalt. Brandschutzeinrichtungen, Beleuchtungsanlagen, alle sanitären und Sicherheitsvorrichtungen, die der Bequemlichkeit und der Sicherheit des Publikums und der Künstler dienen, werden in der vierten großen



Der Ausstellungsturm
das Wahrzeichen der Deutschen Theater-Ausstellung 1927

Abteilung, der *Industrie- und Gewerbeabteilung*, gezeigt. Unendlich umfangreich ist, was die Technik für das Bühnenhaus selbst beizusteuern hat, von Versenkungen und Drehbühnen-Einrichtungen an bis zu den Ausstattungen des Orchesterraumes, der Eingangs- und Wandelhallen, der Schauspieler- und Besuchergarderoben. Dekorationen und Kulissen, Horizonte und Soffitten, Versatzstücke und Requisiten, Kostüme, Schminke und Puder erfordern tausend verschiedene Dinge, setzen unzählige Hände in allen Werkstätten in Bewegung, um

5



Originaldekoration zur Uraufführung von Schillers „Räuber“ (1782)

die Illusion eines Theaterabends zu schaffen. Dazu kommt der große Apparat, der während der Aufführung ständig aufgeboten werden muß, Scheinwerfer und Beleuchtungskörper, Geräusch- und Hilfsmaschinen aller möglichen Art. So ist eine so große Schau der technischen Bedingungen gerade auch für den Laien außerordentlich interessant, weil sie ihm das bietet, um das die Neugier ständig wittert: den Blick hinter die Kulissen.

Eine groß angelegte und sorgfältig organisierte *Kunstausstellung* umfaßt dann zum ersten Male in dieser Vollständigkeit und unmittelbaren Anschaulichkeit alles, was die schaffende Hand großer Meister des Pinsels und des Meißels von überragenden schauspielerischen Verkörperungen für die Ewigkeit festgehalten hat.

In drei bedeutenden

SONDERAUSSTELLUNGEN

wird dann ein Überblick geboten über die Grenz- und Schwesternkünste des Theaters. Die Sonderabteilung „*Theater und Film*“ zeigt die kurze und doch so interessante Geschichte des lebenden Bildes und gibt einen Einblick — vor allem auch durch praktische, allen Besuchern zugängliche Aufnahmearbeit — in die Schaffensbedingungen dieser Kunst, läßt ihre Verwandtschaft mit dem Theater und die besonderen, nur dem Film eigenen Gesetze studieren. In ähnlicher Weise führt die Sonderabteilung „*Theater und Rundfunk*“ in die Lebensbedingungen dieser Kunst ein, vor allem auch durch Sendespiele der bedeutendsten deutschen Sendegesellschaften, und in einer dritten Sonderausstellung wird *die Lautforschung* in ihrer Bedeutung für das deutsche Theater geschildert.

Die Stadt Magdeburg hat in großzügiger Weise alles daran gesetzt, dieser gewaltigsten Ausstellung des deutschen Theaters einen würdigen Rahmen zu schaffen. Der Meister der Darmstädter Architektenschule, Professor *Albinmüller*, ist berufen worden, das herrliche Ausstellungsgelände auf der landschaftlich so hervorragenden Rote-Horn-Insel zwischen den beiden breiten Elbarmen zu gestalten. Er schloß die schon bestehenden riesigen vier Ausstellungs-



Eingangstor zum Festpark der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927

hallen durch Zwischenbauten zu einer starken künstlerischen Einheit zusammen, schuf eine besondere Kunsthalle, baute eine *Versuchsbühne*, die während der Ausstellung der Schauplatz interessanter Theaterexperimente, vor allem von Versuchen der Technik werden soll, und er baute als mächtiges, weithin wirkendes Merkmal, als Signal der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927, einen Ausstellungsturm, der auf einer Grundfläche von 9×9 Metern sich über 60 Meter in die Luft erhebt, bis zur Höhe von 45 Metern in Eisenbeton ausgeführt, die letzten 15 Meter nur in

Deutsche Theater-Ausstellung

Magdeburg Mai - Sept. 1927

Scan des offiziellen Flyers von 1927

Eisen und Glas konstruiert. Dieser Turmhelm wird Restaurationsräume aufnehmen. Er wird des Abends von innen her künstlerisch erleuchtet in blauen, gelben und roten Farben und so weithin das lebendige Wahrzeichen der Ausstellung. Zu gleicher Zeit und im Zusammenhange mit der Theater-Ausstellung erbaut die Stadt Magdeburg, angeschlossen an das Ausstellungsgelände, eine gewaltige Stadthalle, die der Magdeburger Baurat *J. Göderitz* in genialer Weise komponiert hat. Ein mächtiger Bau, der in der Lage sein wird, auch den größten Kongressen und künstlerischen Veranstaltungen einen würdigen Raum zu geben.

Nicht ausstellungsmäßig allein wird auf dieser großen Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 das Theater zum Publikum sprechen, sondern auch als lebendiges, gespieltes Theater. Musteraufführungen werden einen Überblick über das gespielte Theater von heute geben.

Der Beifall und das Interesse, das der Gedanke der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 allenthalben erweckt hat, findet Ausdruck in zahlreichen Kongressen der größten künstlerischen und wirtschaftlichen Vereinigungen Deutschlands, die während der Deutschen Theater-Ausstellung in Magdeburg stattfinden werden, und er findet Ausdruck in dem zahlreichen Besuch aus dem Auslande her, der sich bereits heute anmeldet.

So wird die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 den größten und interessantesten Überblick über das Deutsche Theater, damit über einen der wichtigsten Teile deutscher Kultur geben, und sie wird das wichtigste Ereignis des Jahres 1927 sein, an dem keiner, der kulturell interessiert ist, vorbeigehen darf.



Das Freilichttheater der
Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927

Zur Ausstellung erschienen getrennte Kataloge für die Gewerbe- und die künstlerische Abteilung.

Die insgesamt 22 Ausgaben von DIE VIERTE WAND, sind sich in Antiquariaten als Einzelhefte und häufig auch gesammelt und gebunden.
In dieser Ausgabe beginnen wir damit einzelne Artikel aus der Original-Publikation neu abzudrucken.

Die Abbildungen auf der gegenüberliegenden Seite entstammen sämtlichst dem im Nachgang entstandenen Buch „*Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 - Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*“, erschienen am Jahrestag der Eröffnung 1928. Der gewerbliche Teil wird in diesem Buch ausgelassen, dafür werden die Räumlichkeiten und zahlreiche Exponate gezeigt.

Der preußische Landtag war dereinst mit einem Sonderzug nach Magdeburg gereist um sich die Ausstellung an zu schauen.
Daraufhin wurde beschlossen, in Berlin das „*Museum der preußischen Staatstheater*“ einzurichten, welches 1929 eröffnete, 1936 ins Berliner Stadtschloss umzog, jedoch nach 1945 nicht wieder eingerichtet worden ist.

Frau Dr. Ruth Freydank berichtet in ihrem zweibändigen Werk „*Der Fall Berliner Theatermuseum*“ ausführlich über dieses Museum und dem Verbleib der Sammlungen.
Der überwiegende Teil (so nicht im Krieg verloren gegangen) befindet sich verstreut auf verschiedene Institutionen in Berlin.

Aus Sicht der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ soll im Falle der WiederEinrichtung eines TheaterMuseums daran auch nichts geändert werden. Auch in Hinsicht auf neue Exponate erscheint die Ergänzung von bereits vorhandenen Sammlungen ggf. sinnvoll, insbesondere wenn eine Zuordnung nicht rein auf das Theater vorgenommen werden kann (z.B. bei bildenden Künstlern, die auch für das Theater gearbeitet haben).

Magdeburg gilt auch hier als idealisiertes Vorbild einer übergreifenden Zusammenarbeit mit dem gemeinsamen Ziel der Präsentation und Vermittlung der Darstellenden Künste.













Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927
14. Mai – 2. Oktober

Die Ausstellung durchschreitet in der *Historischen Abteilung* Theater- und Kulturgeschichte von den Anfängen der deutschen Bühne an.

Das Bühnenbild wird in der *Künstlerischen Abteilung* als Querschnitt durch modernes Kunstschaffen zur Anschauung gebracht.

Kulturelle und wirtschaftliche, soziale und organisatorische Struktur der Bühne zeigt die *Kultur-Abteilung*.

Die *Industrie-Abteilung* faßt moderne Technik, die mit dem Theater verknüpft ist, zusammen.

Die Wechselbeziehungen zwischen Film, Rundfunk, Lautforschung und Theater zeigen *Sonderausstellungen*.

Brandverhütung und Brandbekämpfung in Theatern veranschaulicht die *Brandschutzabteilung*.

Eine *Kunstausstellung* vereinigt Werke, die ihre Stoffe dem Wesen des Theaters vor und hinter den Kulissen entnehmen und große Darsteller von großen Künstlern gemalt oder gemeißelt zeigen.

Auf einer *technischen Vorführungsbühne* werden ständig alle technischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten des modernen Theaters durch Originalapparate gezeigt.

Täglich finden große *Sonderveranstaltungen* statt, z. B. Balletts in- und ausländischer Tänzer auf der schwimmenden Bühne, in der neuen Stadthalle, im Vortragshaus und der Versuchsbühne.

Ein *Vergnügungspark* mit vielen Attraktionen sorgt für die Zerstreuung der Besucher.



Historische Abteilung: „Das deutsche Nationaltheater“. Im Hintergrunde die Originaldekoration zu Schillers „Die Räuber“ von 1782“
Historische Abteilung: Richad-Wagner-Saal
Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörige
Verband Deutscher Volksbühnen-Vereine
Abteilung: Theater im Weltkrieg
Bühnenkünstlerische Abteilung der Gegenwart

Die Deutsche Theater-Ausstellung

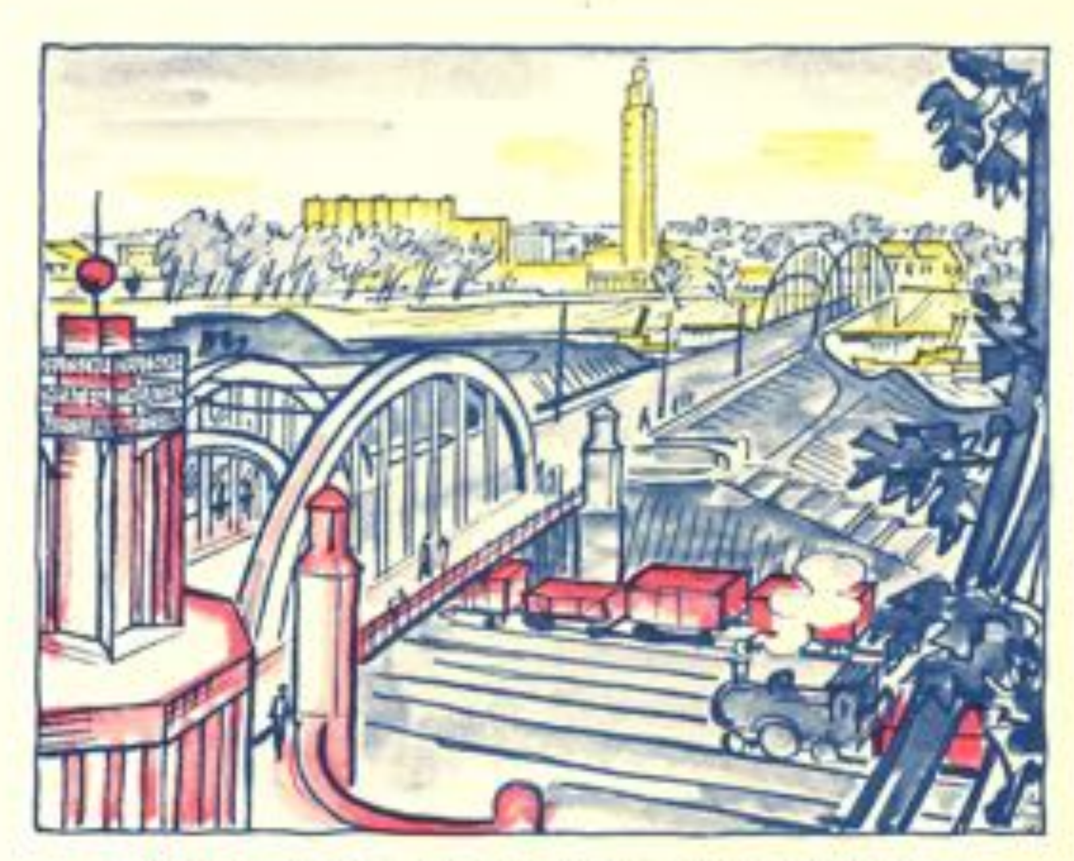
Magdeburg 1927

A. Wohlfreld, Magdeburg (Scan einer Broschüre von 1927)



DIE DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG
MAGDEBURG 1927,

gefördert von der Mitarbeit aller an der Theaterkultur interessierten Kreise Deutschlands, mit Spannung verfolgt von der gesamten Kulturwelt auch des Auslandes, ist zu einer Bedeutung emporgewachsen, die sie in der *Geschichte des deutschen Theaters* zu einem *Markstein,* in der Geschichte der deutschen Kultur zu einem der bedeutendsten Ereignisse machen wird. Und so wird sie auch ihre vornehmste Aufgabe lösen: Wege in die Zukunft zu weisen, Bausteine für das Theater von morgen herbeizuschaffen.



Der Zugang zur Deutschen Theater-Ausstellung: Die Friedrich-Ebert-Brücke

Die Stadt Magdeburg, deren Name mit diesem bedeutsamen kulturellen Ereignis für alle Zeiten verknüpft sein wird, hat in *großzügigster* Weise sich eingesetzt für die Durchführung dieser unendlich schwierigen Aufgabe, die sie von Anfang an als eine reine Kulturtat in Angriff genommen hat. Und so ist unter der Leitung des Ausstellungsarchitekten Prof. *Albinmüller*, Darmstadt, auf dem landschaftlich herrlichen Ausstellungsgelände auf der Rote-Horn-Insel eine *Ausstellungsstadt* entstanden, die ihrem Umfange nach größte Aufgaben dieser Art zu lösen imstande ist, und die in ihrer raumkünstlerischen Gruppierung und Gestaltung reizvollste Eindrücke schafft. Über die breiten, mächtigen Dächer der vier großen Ausstellungshallen, die durch einen Pfeilerumgang miteinander verbunden sind, steigt als symmetrischer Mittelpunkt ein schlicht, aber wirkungsvoll gegliederter Bau auf, die Versuchsbühne, die Gelegenheit zu wichtigen und interessanten theatertechnischen Versuchen geben soll. Verwaltungsbauten, eine neu errichtete Kunsthalle und ein künstlerisch wertvolles Durchgangstor zum Festpark umschließen zusammen mit den Ausstellungshallen den großen Festplatz, den eine leuchtende Fontäne und zwei von Prof. Albinmüller geschaffene künstlerische Lichtträger gliedern und zieren. Den Abschluß dieses Platzes bildet nach der mächtigen, breiten Elbe zu der Kolossalbau der Magdeburger Stadthalle, der nach dem Entwurf des Magdeburger Baurats *Göderitz* in wenigen Monaten mit amerikanischer Schnelligkeit emporgewachsen ist, in schlichten roten Klinkern aufgeführt, eindrucksvoll durch das Gewicht seiner Massen und durch die verhaltene straffe Gruppierung der Bauteile, — ein gewaltiges Gegengewicht zu den weit schwingenden Ausstellungsbauten, denen einen Ausgleich in die Höhe dann das Wahrzeichen der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 schafft, der 60 m hoch über die flacheren Bauten emporsteigende schlanke Ausstellungsturm. Diesem Festplatz entspricht nach der anderen Seite, am Adolf-Mittag-See gelegen, ein zweiter Platz, auch er belebt von dem Zauber der Linienführung dieser Bauten, dazu geschmückt mit den landschaftlichen Schönheiten seiner Lage an den Ufern des Sees.



Der Magdeburger Dom

In imposanter Fülle, deren Begrenzung bei der Übermenge des andrängenden Stoffes zu den schwierigsten Aufgaben zählte, legt in den weiten Räumen der Ausstellungsbauten die Deutsche Theater-Ausstellung Rechenschaft ab über den Werdegang der deutschen Bühne und den heutigen Stand der deutschen Bühnenkultur. Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 begnügt sich nicht mit dem Historischen, sondern geht in der Hauptsache auf die Problematik des heutigen Theaters ein. Freilich darf sie nicht daran vorübergehen, auch *die Entwicklung des Theaters* zu zeigen, und so führt sie an der Hand lebendigsten, anschaulichsten Materials den Besucher den weiten, so unendlich reizvollen Weg von den Anfängen des Theaters an durch die Geschichte. Von den geistlichen Schauspielen des Mittelalters an, den berühmten Luzerner Osterspielen, dem Spiel von den zehn Jungfrauen und vielen anderen mehr, geht der Weg über Fastnachtsspiele, Mummenschanz und Volkstheater. Das Handwerkertheater, als dessen vornehmster Repräsentant Hans Sachs mit einem Bande seiner eigenhändig geschriebenen Werke vertreten ist, das prunkvolle Theater der Renaissance mit seinem gewaltigen technischen Aufwande, das Theater des Barocks, der befruchtende Einfluß der italienischen Oper auf die deutsche, die in diesem Jahr ihr 300jähriges Jubiläum feiern kann, der Einfluß der englischen Komödianten auf die Entstehung des deutschen Schauspiels, die aus Urtrieben entsprungenen Wanderzüge der deutschen Schauspielertruppen des 17. und 18. Jahrhunderts, die Entstehung fester Bühnen, das Theater der Klassiker, dann im Beginn des 19. Jahrhunderts die sogenannte große Oper, die Musteraufführungen des Schauspiels von Dingelstedt und Laube, die Zeit Richard Wagners, — dem ein mit wertvollstem Material gefüllter besonderer Saal gewidmet ist, ebenso wie den Bayreuther Spielen, — das Wirken der Meininger, das Theater des Realismus und Naturalismus und schließlich die Anfänge einer neuen Sprache in der Stilbühne und im Künstler-Theater — sie alle zusammen geben ein eindrucksvolles Bild von diesem Teile der deutschen Kultur.



Die Magdeburger Stadthalle

Dem Theater von heute und seiner Fragestellung wendet sich dann die zweite, die *Kultur-Abteilung*, zu. Hier gewinnt lebendige Gestalt alles, was heute unter dem Begriff der Theaterkrise Gegenstand unendlicher Sorgen ist, und alles, was zur Linderung der so brennenden Nöte beizutragen vermag. An der Hand sorgfältig bearbeiteten und anschaulich dargestellten Materials wird ein Querschnitt durch die Struktur der Bühne von heute gegeben, wird geschildert, wie die moderne Wirtschaftsform auch das Theater ergriffen hat in der Trustbildung, wird der Anteil, den Staat und Gemeinde an der Erhaltung deutscher Bühnen haben, gezeigt, der Anteil und der Wirkungsbereich der großen, mittleren und kleinen Bühnen. Der Zusammenschluß der am Theater Wirkenden und die Bedeutung dieser Organisationen für Stand und Kunst gewinnen Leben. Die wichtigen Fragen des Agenten- und Tantiemewesens, die Fragen des Nachwuchses und der Ausbildung der Künstler werden eingehend dargestellt, ebenso alle Fragen nach der sozialen Struktur des Schauspielerstandes, der Gesundheitszustand, Alter und Familienstand, die Sicherung der nicht mehr schaffensfähigen Künstler, weiter aber auch die berufliche Schichtung der am Theater Wirkenden, die Vielheit der Berufe, die ein Theaterbetrieb beschäftigt. Der Einfluß, den Kritik und Zensur auf die Arbeit der Bühne hatten und haben, bildet ein besonderes, nicht unfröhliches Sonderstück. Eingehend wird ferner an dieser Stelle der Versuche und Ansätze gedacht, die Theaterkrise zu überwinden. Vom Theater her: durch die Schaffung von Wanderbühnen, die deutsche Theaterkunst in die kleinste Stadt und in das kleinste Dorf tragen und ihr so immer neue Hörer und Anhänger werben. Vom Publikum her: durch die Schaffung der Besucher-Organisationen — des Verbandes der Volksbühnen-Vereine und des Bühnenvolksbundes, die beide in stattlichen Sonderausstellungen über ihre Ziele und ihre Arbeit und den Umfang ihrer Organisationen Bericht erstatten. Nicht zu vergessen ist auch solcher Schöpfungen wie des Arbeiter-Theater-Bundes, der Volksspielkunst-Verbände und der Spielscharen.



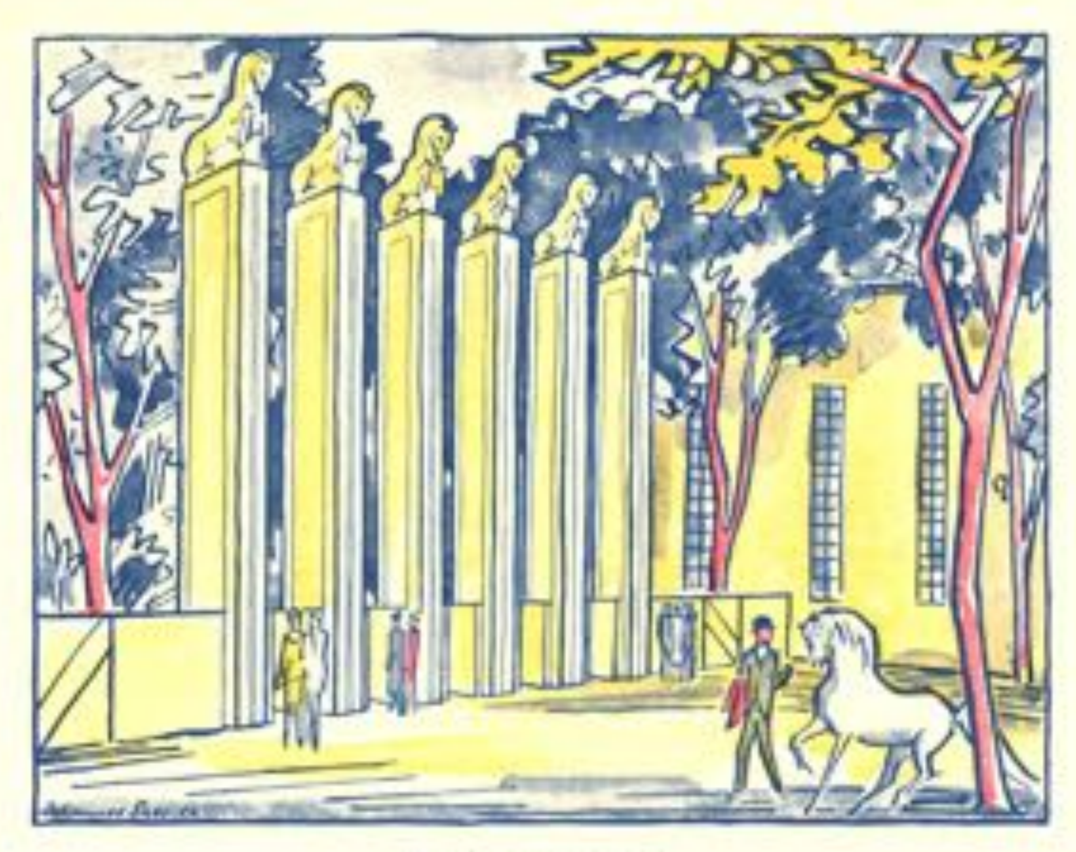
Den eigentlichen sinnfälligen Begriff des Theaters sucht dann die dritte, die *Künstlerische Abteilung*, auszuschöpfen, die in die Arbeit der Bühnenkünstler selbst hineinführt, das Schaffen der Autoren und Komponisten miterleben läßt und die Arbeit zeigt, die der Bühnenkünstler daransetzen muß, ihren Werken lebendigen Ausdruck zu schaffen. Kostüme und Maskenbilder, Porträts, Rollenbücher usw. zeigen, wie der darstellende Künstler den Stoff, den der Dichter oder Komponist ihm gibt, künstlerisch durcharbeitet bis zur endgültigen Gestaltung. Die Bedeutung der Stimme und ihrer Pflege in Gesang und Rede wird behandelt. Einblick in die Arbeit der Regisseure und Bühnenbildner geben Szenenmodelle und Bilder, Figurinen und Regiebücher und Inszenierungspläne. Die Besonderheiten der einzelnen Formen des Theaters, Schauspiel und Oper, Operette und Ballett, Revue und Tanz werden zum Ausdruck gebracht, und Puppen- und Marionettentheater vergangener und gegenwärtiger Zeiten werden in einer Sonderabteilung gleichfalls dargestellt. Viel Interessantes wird in dieser Abteilung auch eine Unterabteilung bieten, die dem deutschen Erfolgstück gewidmet ist. Max Halbe wird hier die Originalmanuskripte seiner „Jugend" und des „Stromes" ausstellen, von O. E. Hartleben wird das Originalmanuskript des „Rosenmontags" zu sehen sein, von F. A. Beyerlein das des „Zapfenstreichs", von Schnitzler das der „Liebelei" und noch andere mehr. Besonders interessant ist Schnitzlers Urhandschrift der „Liebelei", weil sie eine Szene enthält, die der Dichter absichtlich nicht in das Stück aufgenommen hat, die bisher weder in Buchform erschienen ist, noch das Licht der Rampe erblickt hat. — Von Bedeutung in der gegenwärtigen Theaterkrise wird vor allem der Beitrag sein, den die Deutsche Theater-Ausstellung durch die große Schau der technischen Hilfsmittel stellt. Hier werden u. a. auch so interessante Neuerungen wie die Würfelbühne Rochowanskys und die Diagonalbühne Hartigs zu studieren sein.

Das Wahrzeichen der Deutschen Theater-Ausstellung: Der Ausstellungsturm



Das Forum der Deutschen Theater-Ausstellung mit der Versuchsbühne

Die vierte große Abteilung ist dann der *Industrie und dem Gewerbe* gewidmet und zeigt, welch einen wichtigen Anteil beide an dem Zustandekommen einer Aufführung haben. Fast unendlich sind die technischen Voraussetzungen, die erfüllt werden müssen, um die Illusion eines Theaterabends zu ermöglichen. Von den zahlreichen Problemen, die schon der Bau eines zweckmäßigen und vollkommenen Theaters aufwirft, bis zu den letzten Einrichtungsgegenständen sind hunderte verschiedener Industrien und Handwerke beschäftigt, um den gewaltigen, vielfältigen technischen Apparat einer Bühne zu schaffen. Die Probleme der Innen- und Außenarchitektur sowie der Raumkunst werden in Modellen und Entwürfen der bedeutendsten Künstler und Architekten Gestalt gewinnen. Ein überaus wichtiges Kapitel in der Gestaltung eines zweckmäßigen Theaterbaues nimmt eine eigene große, sehr instruktive Sonderabteilung ein, die in zwei besonderen Ausstellungsbauten untergebracht ist: die Brandschutzabteilung, in der alle Fragen behandelt sind, die sich an die Sicherheit der Theaterbesucher und der Künstler knüpfen. Unendlich umfangreich erscheint schließlich alles, was die Technik zum eigentlichen Bühnenhause zuzusteuern hat. Von den kompliziertesten Versenkungen an bis zu den Instrumenten im Orchesterraum, bis zur Einrichtung der Eingangs- und Wandelhallen, der Besucher- und Schauspielergarderoben, sind unzählige Dinge erforderlich: Dekorationen und Kulissen, Horizonte und Soffitten, Versatzstücke und Requisiten, Kostüme, Schminke und Puder, Spielflächen- und Rampenbeleuchtung, Scheinwerfer und Beleuchtungskörper, Geräuschmaschinen und Hilfsmaschinen aller möglichen Art. Eine solche Schau der technischen Bedingungen eines Theaters ist vor allem gerade denen interessant, die sonst diesseits der Rampen sitzen, bei solcher Gelegenheit aber einige Blicke in die Welt jenseits der Kulissen tun können, wie es ihnen vor allem die Versuchsbühne ermöglicht, die zur Erprobung und zum Studium neuer theatertechnischer Erfindungen und Einrichtungen dienen soll, die aber gleichzeitig dem Publikum zu interessanten Besuchen hinter den Kulissen Gelegenheit bietet.



Eingang zum Festpark

Einen nicht unbeträchtlichen Anteil an der Theaterkrise unserer Tage haben die jüngeren Schwestern der Theaterkunst, so daß bei dieser Generalschau des deutschen Theaters auch der *Grenz- und Nachbarkünste* des Theaters gedacht werden muß, ergeben sich doch gerade aus ihnen eine Reihe wichtiger Fragen für die Möglichkeit und den Fortbestand der Bühne. In drei großen Sonderausstellungen wird die Grenze des Theaters umschritten. Die neue Wissenschaft der Lautforschung, für die der Name Prof. Hermann Doegens, Berlin, den wichtigsten Ausdruck bedeutet, zeigt in einer Sonderausstellung *„Theater und Lautforschung"* die Möglichkeiten, die sich von dieser Wissenschaft her für einen der wichtigsten Teile der Schauspielkunst, für die Kultur des Sprechens, ergeben. Den künstlerischen und wirtschaftlichen Gesetzen des Films räumt die Sonderausstellung *„Theater und Film"* einen breiten Raum ein, aber stets mit Beziehung auf das Theater. Ist der Film ein in der Sprache und der Farbe entkleidetes Theater, so ist der Rundfunk ein aller sinnlich-anschaulichen Möglichkeiten beraubtes, nur auf den Klang gestelltes Theater. Seiner gedenkt eingehend die Sonderausstellung *„Theater und Rundfunk"*, in der wie beim Film die künstlerischen Bedingungen und die wirtschaftlichen Gegebenheiten aufgedeckt und die Entwicklungsmöglichkeiten, die sich für die Zukunft anbahnen, gezeigt werden, so u. a. auch die Versuche, das drahtlos übertragene Bild zu schaffen. Daneben wird natürlich auch die Geschichte sowohl des Films als auch des Rundfunks anschaulich dargestellt, die besonders beim Film trotz dessen noch so kurzer Geschichte überaus interessant und wechselvoll ist. — Eine große, überaus fesselnde Zusammenstellung, die in dieser Art zum ersten Male unternommen wird, ist in einem besonders dazu gebauten eigenen Hause untergebracht: in der Kunsthalle der Deutschen Theater-Ausstellung sind alle die Werke des Pinsels und des Meißels vereint, in denen die größten Meister dieser Künste dem vergänglichen Werke einer großen schauspielerischen Leistung oder der schnell wieder verblassenden bezaubernden Illusion eines Theaterabends unvergänglichen Ausdruck geschaffen haben.



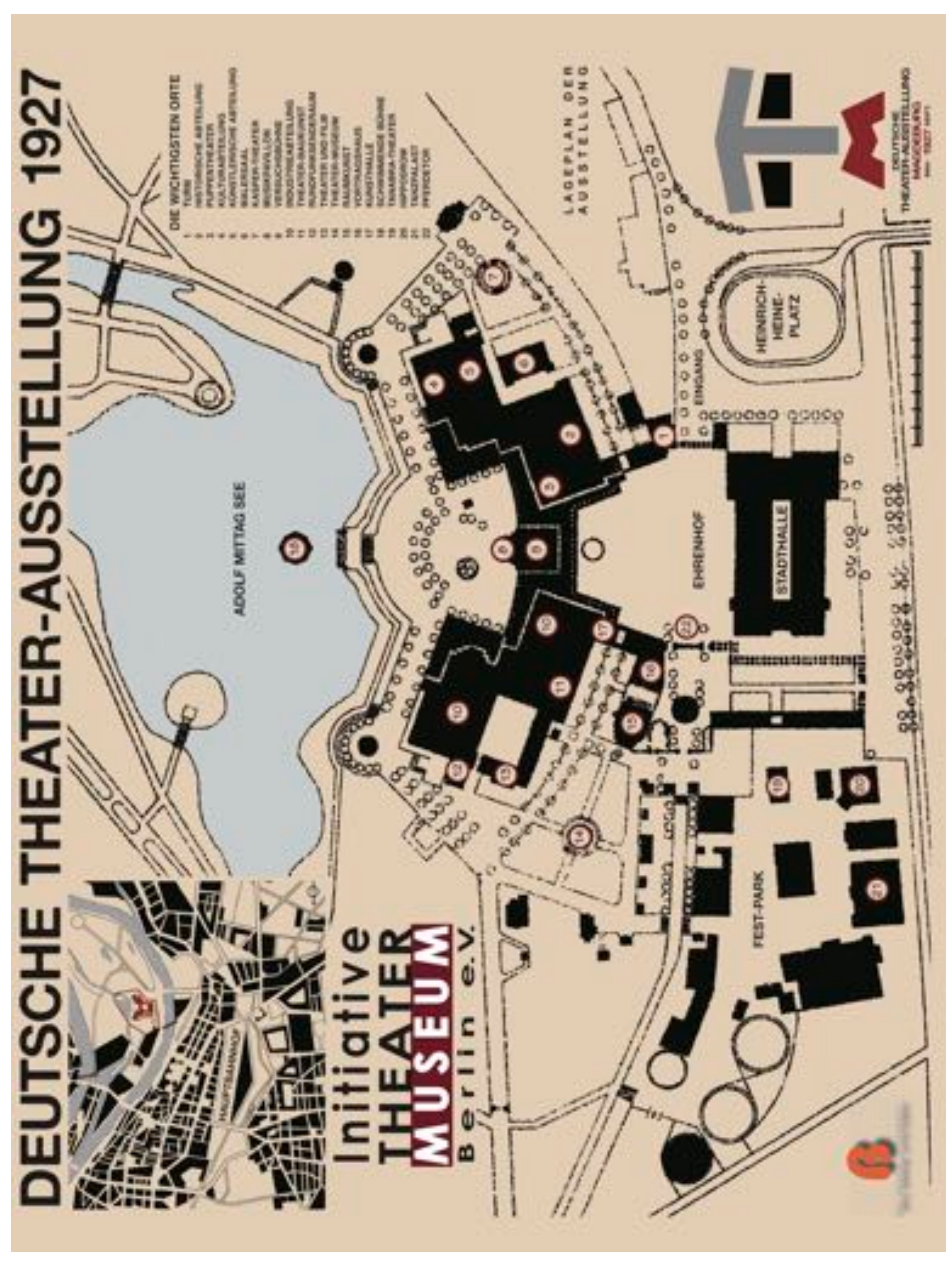
Platz am Adolf-Mittag-See mit der Versuchsbühne
(Links von dem Bühnenhause die Stadthalle)

Umfangreich sind die Vorbereitungen, die die Deutsche Theater-Ausstellung für diesen Sommer getroffen hat. Überaus lebhaft aber ist das Interesse, das allenthalben wach geworden ist. An die hundert großer und bedeutender *Tagungen und Kongresse* sind aus Anlaß und im Zusammenhange mit der Deutschen Theater-Ausstellung nach Magdeburg gelegt worden, vor allem große Tagungen der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, des Bühnenvereins, des Verbandes der Volksbühnen-Vereine und des Bühnenvolksbundes, deren Kongresse sich über mehrere Tage erstrecken und die durch künstlerisch wertvolle Veranstaltungen besonderen Schmuck und Glanz erfahren. Daneben stehen Tagungen von so großer öffentlicher Bedeutung wie der Deutsche Städtetag und der Preußische Städtetag. Die Fragen der Theaterwissenschaft werden in einer theater-wissenschaftlichen Woche behandelt, und den Tanzschulen und Tanzkünstlern hat die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 den Anlaß gegeben, sich zum ersten Male zu einem Tanzkongreß zusammenzufinden. — Neben diesen Tagungen und Kongressen, von denen hier nur einige angeführt werden konnten, stehen die zahlreichen großen künstlerischen Veranstaltungen, wichtige Musteraufführungen des Theaters durch Magdeburger und auswärtige Kräfte. Der Deutsche Musiker-Verband und der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchester-Musiker stellen in den Mittelpunkt ihrer Veranstaltungen künstlerisch bedeutungsvolle Konzerte. Der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen wird Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel" zur Aufführung bringen; Braunschweiger und Magdeburger Sänger führen Mahlers „Symphonie der Tausend" auf, Rudolf Laban hat der Deutschen Theater-Ausstellung die Uraufführung seiner „Beethoven-Tanzfeier" vorbehalten, und noch viele andere künstlerisch wertvolle Veranstaltungen aller Art reihen sich an. — So wird die Deutsche Theater-Ausstellung sowohl durch das, was sie ausstellungsmäßig zeigt, wie auch durch die künstlerischen Darbietungen und durch die bedeutsamen Kongresse in diesem Jahre das größte kulturelle Ereignis Deutschlands.

Deutsche Theater-Ausstellung 1927

Großposter den OriginalPlänen nachempfunden

von Dr. Stefan Gräbener



DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG 1927

HALLE I

HISTORISCHE ABTEILUNG
KÜNSTLERISCHE ABTEILUNG
KULTUR-ABTEILUNG
PUPPENSPIELE

KAFFEE BRANDT

EINGANG

MALERSAAL

AUSGANG EINGANG

0 10 20 30 40 50

HALLE II

THEATER-ARCHITEKTUR
BÜHNEN-TECHNIK
THEATER-INDUSTRIE
RUNDFUNK-FILM

RESTAURANT BÖNING

HOF

HAUPT-EINGANG

DURCHFAHRT

HALLE A

AUSSTELLUNGSHALLE B

VORTRAGSHAUS

KUNSTHALLE

BRANDSCHUTZ

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

1	VORRAUM
2	ANTIKES THEATER
3-7	GEISTLICHES SCHAUSPIEL DES MITTELALTERS
8	GEISTLICHES SCHAUSPIEL DER GEGENWART
9-10	VOLKSTHEATER
11	SCHULE UND HANDWERKERTHEATER
12-13	RENAISSANCE
14	BAROCK
15	WANDERTRUPPEN, KLASSIK (RÄUBER-DEKORATION)
16	NEUNZEHNTES JAHRHUNDERT
17	RICHARD-WAGNER-SAAL
18	BAYREUTH
19	UM 1900
20	MÜNCHENER KÜNSTLER-THEATER
21	STILBÜHNE
22	APPIA UND CRAIG
23-24	FRONT- UND GEFANGENEN-THEATER
25	KREUZGANG
26	BERLINER STAATSTHEATER DER GEGENWART
27	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST VERSCHIEDENER DEUTSCHER STÄDTE
28	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST MÜNCHEN
29	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST
30	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST DÜSSELDORF
31	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST VERSCHIEDENER DEUTSCHER STÄDTE
32	FRANKFURT AM MAIN
33	BÜHNENKLASSE DER STAATLICHEN KUNST-AKADEMIE DÜSSELDORF
34	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST VERSCHIEDENER DEUTSCHER STÄDTE
35	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST
36	STAATSTHEATER DRESDEN - DER TANZ
37	STADTTHEATER MAGDEBURG
38-39	STADTTHEATER LEIPZIG
40	L'ECOLE MEDGYES POUR LA TECHNIQUE DU THEATRE PARIS - WALTER FÜRST, PARIS - THEATER-KLASSE DER STAATL. KUNST-AKADEMIE, DRESDEN
41-42	ZEITGENÖSSISCHE BÜHNENKUNST VERSCHIEDENER DEUTSCHER STÄDTE
43	RUSSLAND-PROLETKULT, KASSEL
44-45	STADTTHEATER HALLE
46	STURM, BERLIN
47-48	DIE VERSUCHSBÜHNE AM BAUHAUS DESSAU
49	DEUTSCHER BÜHNENVEREIN
50	VEREINIGTE STAATSTHEATER KÖLN
51	ZENTRALINSTITUT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT
52	GENOSSENSCHAFT DEUTSCHER BÜHNENANGEHÖRIGER
53	VERBAND DEUTSCHER VOLKSBÜHNENVEREINE
54	ZENTRALE DEUTSCHER VOLKSSPIELKUNST-VERBÄNDE
55	DEUTSCHER MUSIKERVERBAND
56	VEREINIGUNG DER GEMEINNÜTZIGEN DEUTSCHEN LANDES- UND WANDERBÜHNEN - DEUTSCHER ARBEITER-THEATER-BUND
57-58	STÄDTISCHES GESUNDHEITSAMT
59-60	DEUTSCHES THEATER IM AUSLAND
61-62	PUPPENSPIEL
63	BÜHNENVOLKSBUND

Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

Danksagung und Aufruf

von Dr. Stefan Gräbener

TheaM-Arbeit prägt das Theater, TheaM-Arbeit ist für ein TheaterMuseum vonnöten und natürlich ist TheaM-Arbeit auch für die erfolgreiche Arbeit eines Vereins unablässig.
Unser NamensKürzel ist und bleibt Programm.

In Zeiten des beruflichen Überlebenskampfes scheint es schier unmöglich jüngere Menschen für eine freiwillige und unentgeltliche Arbeit zu gewinnen, bei der es um Ideale und Zukunftsvisionen geht, ohne dass ein konkretes Erfolgserlebnis in absehbarer Zeit bevorstehen würde. Wobei es immer wieder die kleinen Schritte sind, die Befriedigung und auch Erfüllung bereiten, die Möglichkeit etwas selbst zu gestalten und nicht nur als kleines Rädchen im Getriebe seinen Dienst zu tun, ohne wirklich Einfluß ausüben zu können.
Auch wenn das der eigenen Karriere nicht zwingend Vorschub leistet sind die Erfahrungen, die Kontakte, die gemeinsame Arbeit an einem einander verbindenen Ziel erbaulich.

Für eine solche TheaM-Arbeit sind keine besonderen Fähigkeiten erforderlich. Jeder Mensch mit einer Leidenschaft für die performativen Künste vermag zu helfen. Die einzige Voraussetzung ist „nur" die Leidenschaft selbst, denn ohne Freude an der Tätigkeit funktioniert ein Verein nicht.

Wie im Editorial bereits betont gehören unsere Autoren - die Wenigsten sind Mitglieder des Vereins - zu den leidenschaftlichen „Mitarbeitern".

Wenn Sie Interesse daran haben sich einzubringen, zögern Sie bitte nicht Kontakt mit uns aufzunehmen.


Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.


Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.
SchutzGebühr €10